COURAGE TO KNOW

منتخب ادبی اصطلاحات

تالیف:
ڈاکٹر سہیل احمد خان
محمد سلیم الرحمٰن

شعبۂ اردو جی سی یونیورسٹی، لاہور

بسم اللہ الرحمن الرحیم

قُلْ أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ

مجلس التحقیق الاسلامی کے زیر اہتمام

محدث لائبریری

کتاب وسنت کی روشنی میں لکھی جانے والی اردو اسلامی کتب کا سب سے بڑا مفت مرکز

معزز قارئین توجہ فرمائیں

- **کتاب وسنت ڈاٹ کام** پر دستیاب تمام الیکٹرانک کتب... عام قاری کے مطالعے کیلئے ہیں۔
- **مجلس التحقیق الاسلامی** کے علمائے کرام کی باقاعدہ تصدیق واجازت کے بعد **(Upload)** کی جاتی ہیں۔
- **دعوتی مقاصد** کیلئے ان کتب کو ڈاؤن لوڈ **(Download)** کرنے کی اجازت ہے۔

تنبیہ

ان کتب کو تجارتی یا دیگر مادی مقاصد کیلئے استعمال کرنے کی ممانعت ہے

کیونکہ یہ شرعی، اخلاقی اور قانونی جرم ہے۔

اسلامی تعلیمات پر مشتمل کتب متعلقہ ناشرین سے خرید کر تبلیغ دین کی

کاوشوں میں بھرپور شرکت اختیار کریں

PDF کتب کی ڈاؤن لوڈنگ، آن لائن مطالعہ اور دیگر شکایات کے لیے

درج ذیل ای میل ایڈریس پر رابطہ فرمائیں۔

✉ KitaboSunnat@gmail.com

منتخب ادبی اصطلاحات

منتخب ادبی اصطلاحات

تالیف:

ڈاکٹر سہیل احمد خان

محمد سلیم الرحمٰن

معاون:

طارق حسن زیدی

COURAGE TO KNOW

شعبۂ اردو
جی سی یونیورسٹی، لاہور

جملہ حقوق محفوظ

بار اول: ۲۰۰۵ء

تعداد: ساڑھے سات سو

مطبع: ریاض احمد

سویرا آرٹ پریس، لاہور

کمپوزنگ: منصور الحق

قیمت: دوسو روپے

ترتیب

۹ پیش لفظ — سہیل احمد خان
Absurd لامعقول ۱۱
Act ۱۴
Aestheticism ۱۵
Alienation بیگانگی ، ضیاع ۱۷
Allegory ۱۹
Anti Hero ۲۱
Anti-Novel/Play ۲۲
Anxiety of Influence ۲۴
Aphorism ۲۵
Apollonian/Dionysian ۲۶
Archetype ۲۷
Author ۲۹
Autobiography ۳۳
Avant Garde ۳۴
Ballad ۳۵
Baroque ۳۷
Bildungsroman ۳۸
Binary Opposition ۳۹
Biography ۴۰
Black Comedy ۴۱
Blank Verse ۴۲
Burlesque ۴۳

Caricature ۴۴
Carnivalization ۴۵
Catharsis ۴۷
Classic ۴۸
Classicism, Neoclassicism کلاسیکیت ۴۹
Cliche ۵۲
Comedy ۵۳
Comedy of Manners ۵۵
Commitment ۵۷
Courtly Love ۵۸
Dadaism ۶۰
Decadence ۶۲
Deconstruction ۶۳
Dialectics ۶۵
Diction ۶۸
Drama ۶۹
Ecology ۷۱
Epic رزمیہ اور ڈیوائن کامیڈی کا فرق ۷۳
Epistolary Novel ۷۵
Essay ۷۶
Existentialism ۷۸
Expressionism ۸۰
Fable ۸۲
Faction ۸۳
Fairy Tale ۸۴
Farce ۸۶
Feminist Criticism ۸۷
Fiction ۸۹

Folklore فوکلور ۹۰
Frankfurt School ۹۴
Free Verse ۹۶
Freudian Criticism ۹۷
Globalization ۹۹
Gothic Novel/Fiction ۱۰۱
Haiku ۱۰۴
Hermeneutics ۱۰۵
Historical Novel ۱۰۶
Historicism ۱۰۸
Humanism ۱۱۱
Imagery, Image ۱۱۳
Imagism ۱۱۵
Impressionism ۱۱۷
Intention ۱۱۸
Intertextuality ۱۲۱
Irony ۱۲۲
Kafkaesque ۱۲۴
Limerick ۱۲۵
Lyrical Poetry ۱۲۶
Magic Realism ۱۲۸
Marxist Criticism ۱۳۰
Melodrama ۱۳۳
Modernism ۱۳۴
Myth ۱۳۹
Narrator ۱۴۱
Naturalism ۱۴۳
New Criticism ۱۴۵

Novel ۱۵۰
Ode ۱۵۳
Orientalism ۱۵۴
Parody ۱۵۶
Pastoral ۱۵۷
Phenomenological Criticism, Geneva School ۱۵۹
Prose Poem ۱۶۱
Realism ۱۶۴
Renaissance ۱۶۶
Roman ۱۶۸
Romance ۱۶۹
Romanticism ۱۷۱
Russian Formalism ۱۷۵
Satire ۱۷۷
Science Fiction ۱۷۹
Semiotics ۱۸۰
Short Story ۱۸۲
Sonnet ۱۸۵
Stream of Consciousness ۱۸۷
Structuralism ۱۸۹
Surrealism ۱۹۳
Symbol ۱۹۵
Tabletalk ۱۹۹
The Great Chain of Being ۲۰۰
Tradition ۲۰۴
Tragedy ۲۰۶
ضمیمہ ۲۰۹

پیش لفظ

جس طرح چھوٹی سی سیپ میں سمندر کی صدائیں گونجتی ہیں اسی طرح علمی اصطلاحیں اپنے اندر تصورات اور افکار کی گونج کو سمیٹے ہوئے ہوتی ہیں۔ اصطلاحات علوم کی زبان ہیں۔ اگر ان کا فہم ہو تو علم حاصل ہوتا ہے اور فہم نہ ہو تو علم سطحی رہتا ہے۔ اُردو میں حوالے کی کتب کی افسوسناک کمی ایک سنجیدہ علمی مسئلہ ہے جو اہلِ علم اور علمی اداروں کی توجہ کا مستحق ہے۔ ایسی کتب کے نہ ہونے سے اور عام سطح کی کتب پر انحصار کی وجہ سے طلبہ اور بعض اوقات اساتذہ بھی ٹھوکر کھاتے ہیں۔ ادبی اصطلاحات کی وضاحت کی بھی کچھ ادھوری سی کوشش ہوئی ہے لیکن ایک جامع لغت کی ضرورت موجود ہے۔ ''منتخب ادبی اصطلاحات'' اسی سمت میں ایک قدم ہے۔ یہاں صرف منتخب ادبی اصطلاحات ہی زیرِ بحث ہیں تاہم کوشش کی گئی ہے کہ جن اصطلاحات کو منتخب کیا گیا ہے اُن کا تعارف مستند حوالوں سے کرایا جائے اور اسلوب بھی ایسا ہو جسے ادب کے طلبہ کو سمجھنے میں مشکل پیش نہ آئے۔

اصطلاحات کے انتخاب میں یہ کوشش رہی ہے کہ اُن اصطلاحات کو چُنا جائے جن سے ادب کے طلبہ کو عام طور پر واسطہ پڑتا ہے۔ کتاب کے دوسرے ایڈیشن کی نوبت آئی تو ان اصطلاحات میں اضافہ کیا جائے گا۔

یہ علمی منصوبہ مکمل نہ ہوتا اگر ہمیں ملک کے نامور شاعر اور ادیب محمد سلیم الرحمٰن کا تعاون حاصل نہ ہوتا۔ سلیم ماہرِ لغت بھی ہیں اور انگریزی زبان کے شناور بھی۔ اُن کے تجربے کا عکس اِس کتاب میں نمایاں نظر آئے گا۔

کتاب میں اصطلاحات کو انگریزی حروفِ تہجی کے اعتبار سے درج کیا گیا ہے۔ ہر اصطلاح کے اُردو متبادل، اصطلاح کی مختصر تاریخ اور ادب میں اس کے اثر و نفوذ کا مختصر بیان ہوا

ہے۔ بعض اندراجات نسبتاً طویل ہیں مگر بالعموم جو مختصر تعارف ہے وہ بھی صرف اصطلاح کے ترجمے یا ایک دو سطور میں وضاحت تک محدود نہیں۔ اصل انتخاب تو ادبی اصطلاحات کا ہے لیکن جن فلسفوں یا شعبہ ہائے علم سے ادب کے طلبہ کو سروکار رہتا ہے اُن کا مختصر تعارف بھی موجود ہے۔

یہ علمی منصوبہ جی سی یونیورسٹی، لاہور کی ریسرچ گرانٹ کا مرہونِ منت ہے۔ اِس منصوبے کی منظوری میں تعاون کے لیے جی سی یو ریسرچ کمیٹی کے کنوینر ڈاکٹر محمد اکرم کاشمیری کا شکریہ واجب ہے۔ وائس چانسلر جی سی یونیورسٹی ڈاکٹر خالد آفتاب کی حوصلہ افزائی کے لیے شعبۂ اُردو شکر گزار ہے۔

شعبۂ اُردو جی سی یونیورسٹی کا یہ منصوبہ اِس اعتبار سے اولیت رکھتا ہے کہ کسی بھی پاکستانی یونیورسٹی کے شعبۂ اردو کی طرف سے ادبی اصطلاحات پر ایسی کتاب کی اشاعت اب تک نہیں ہوئی تھی۔

قارئین کی خدمت میں گزارش ہے کہ اگر کوئی غلطی نظر آئے تو ہمیں ضرور مطلع کریں۔ نیز اگر وہ سمجھتے ہوں کہ کچھ ایسی اصطلاحات درج ہونے سے رہ گئیں جن کا ذکر ضروری تھا تو ان کی بھی نشاندہی کردیں تاکہ آئندہ اشاعت میں اِن فروگزاشتوں کو دور کیا جاسکے۔

انگریزی میں ادبی اصطلاحات کی متعدد لغات موجود ہیں۔ اس کتاب کے لیے اصطلاحات کا تعارف کراتے ہوئے انھیں پیشِ نظر رکھا گیا ہے۔ تاہم کسی ایک لغت پر انحصار نہیں کیا گیا۔ علم البیان، علم البدیع اور اُردو اصنافِ سخن کی اصطلاحات کو بھی ایک ضمیمے کی شکل میں شامل کیا گیا ہے۔

آخر میں یہ وضاحت ضروری ہے کہ ایسی کتب تصنیف سے زیادہ تالیف کی ذیل میں آتی ہیں۔ مؤلفین نے مواد مختلف تصانیف اور تالیفات سے اخذ کر کے اُردو دان طبقے تک پہنچانے کی کوشش کی ہے۔ اس کاوش کے بارے میں قارئین کے تاثرات کا انتظار رہے گا۔

سہیل احمد خان
صدر شعبۂ اُردو
جی سی یونیورسٹی، لاہور

Absurd

ایبسرڈ

''ایبسرڈ'' کی اصطلاح اب ایک مخصوص ادبی رُجحان کو ظاہر کرتی ہے اور اس میں ناول، افسانہ، شاعری، ڈراما غرضیکہ مختلف ادبی اصناف کو شامل کیا جا سکتا ہے۔ اپنی بنیادی شکل میں یہ اصطلاح ایک خاص انداز کے ڈراما نگاروں کے فن کی وضاحت کے لیے وضع کی گئی تھی۔ مارٹن ایسلن (Martin Esslin) کی کتاب The Theater of the Absurd ۱۹۶۱ء میں شائع ہوئی۔ اس میں دوسری جنگِ عظیم کے بعد کے بعض ڈراما نگاروں کو ''ایبسرڈ'' رُجحان کے نمائندے قرار دیا گیا تھا۔ خود ایسلن نے یہ اصطلاح کامیو (Camus) کی مشہور تصنیف ''متھ آف سسی فس'' سے اخذ کی تھی۔ کامیو نے دنیا میں انسان کی صورتِ حال کو بے معنی (ایبسرڈ) قرار دیا تھا۔

دراصل ''ایبسرڈ'' رُجحان کا تعلق ایک تو مغرب میں مذہب پر اعتقاد کے زوال اور مابعدالطبیعیات سے جدید انسان کے دور ہو جانے سے تھا جس کی وجہ سے انسان کے لیے کوئی دلاسا باقی نہ رہا۔ دوسرے عالمگیر جنگ اور اُس کے بعد کی دنیا بے معنی نظر آنے لگی تھی۔ سماجی اقدار تلپٹ ہوگئی تھیں۔ یہ تصور کہ انسان ایک مرتّب معاشرے کا حصّہ ہے اور کچھ دلاورانہ کرداروں کا اہل ہے اب ممکن نظر نہیں آتا تھا۔ اِس فضا میں سارتر (Sartre) اور کامیو کے وجودی تصورات مقبول ہوئے جن میں

انسان کو تنہا اور دوسروں سے کٹا ہوا قرار دیا گیا۔ ان مفکرین کا خیال تھا کہ انسان کو ایک اجنبی اور دشمن دنیا میں پھینکا گیا ہے جس میں کوئی انسانی صداقت طے شدہ نہیں۔ اس دشمن دنیا میں انسان کو اپنا جوہر (Essence) خود ہی تشکیل دینا ہے۔ مختلف رستوں میں چناؤ کے لیے انسان کو ایک ہمہ گیر وجودی کرب سے گزرنا پڑتا ہے۔ یونانی اساطیر میں سِسی فس (Sisyphus) کا کردار ہے جسے ایک چٹان کو دھکیل کر چوٹی پر پہنچانے کی سزا دی گئی تھی۔ جب سِسی فس چٹان کو چوٹی پر پہنچاتا تھا تو وہ لڑھک کر پھر نیچے آ جاتی تھی چنانچہ یہ سلسلہ غیر مختتم تھا۔ کچھ ایسی ہی صورتِ حال دنیا میں انسان کی بھی ہے۔ یہی صورتِ حال بے معنویت یا ''ایبسرڈٹی'' کا احساس پیدا کرتی ہے۔ مشہور ایبسرڈ ڈراما نگار آئینسکو (Ionesco) نے لکھا ہے کہ اپنی مذہبی، مابعد الطبیعیاتی اور ماورائی جڑوں سے کٹ کر انسان راہ سے بھٹکا ہوا ہے اور اس کے اعمال بے معنی یا ایبسرڈ ہو چکے ہیں۔

یوں تو ایبسرڈ رُجحان کی پیش روی کافکا جیسے فن کاروں میں تلاش کی جا سکتی ہے مثلاً اُس کی مشہور کہانی ''تبدیلیِ قالب'' (Metamorphoses) جس میں انسان کیڑے میں تبدیل ہو جاتا ہے مگر ایبسرڈ ڈراما نگاروں نے اِس رُجحان کو وہ خاص شکل دی جواب اس کی شناخت بن چکی ہے۔ اِن ڈراما نگاروں میں سموئیل بیکٹ (Samuel Beckett)، آئینسکو، ژاں ژینے (Jean Genet)، ارابل (Arrabal) خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ پنٹر (Pinter) اور ایلبی (Albee) کو بھی اِس رُجحان سے وابستہ قرار دیا جاتا ہے۔

عولیت

اِن ڈراما نگاروں کے ڈراموں میں واقعیت، منطق اور مربوط پلاٹ کے بجائے کچھ غیر منطقی سی فضا ہے۔ ڈرامے میں زیادہ واقعات یا عمل (ایکشن) نہیں ہوتے ایک گھمبیر مگر غیر عقلی سی صورتِ حال ہوتی ہے جس میں کرداروں کو پھنسے

ہوئے دکھایا جاتا ہے۔

بیکٹ کے مشہور ترین ڈرامے ''گوڈو کا انتظار'' (Waiting for Godot) میں کچھ کردار بس ایک شخص گوڈو کا انتظار کر رہے ہیں اور گوڈو نہیں آتا۔ یہ بھی نہیں کھلتا کہ گوڈو واقعی کوئی ہے بھی یا نہیں۔ آئنسکو کے ڈرامے ''گینڈے'' (Rhinoceros) میں انسان گینڈوں میں تبدیل ہونے لگتے ہیں۔ یہ ڈراما نگار مزاحِ اسود (Black Humor) سے کام لیتے ہیں۔ اس انداز کے تحت واقعات بیک وقت المیاتی اور طنزیہ اور دہشت اور مزاح ایک رشتے میں پیوست ہوتے ہیں۔ مکالمے بظاہر صورتِ حال سے غیر متعلق لگتے ہیں۔

ابسرڈ ایک فکری رُجحان ہے جس میں انسان کی دنیا میں صورتِ حال کے بیان کے لیے خاص ڈرامائی حربوں سے کام لیا جاتا ہے۔ یہ ڈرامے لغو یا بے تکے ہرگز نہیں، اِن کے معنی بڑے سنجیدہ مسائل کے ساتھ مربوط ہیں مثلاً آئنسکو کے ڈرامے میں انسانوں کا گینڈوں میں تبدیل ہوتے جانا دراصل اس چیز کا بیان ہے کہ جدید انسان اپنے محدود عقلی رویوں کے سہارے زندگی بسر کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ چنانچہ وہ موٹی کھال والا گینڈا بن گیا ہے جو زندگی کا صرف ایک ہی رُخ دیکھ پاتا ہے۔

بعض نقادوں نے امریکی ناول نگاروں جوزف ہیلر (Joseph Heller)، تھامس پنچون (Thomas Pynchon) اور جرمن ناول نگار گنٹر گراس (Gunter Grass) کے فن میں ابسرڈ رُجحان کی نشاندہی کی ہے۔ اُردو میں بعض ابسرڈ ڈراموں کا اچھا ترجمہ زاہدہ زیدی نے کیا ہے۔

Act

ایکٹ

ڈرامے کو جن بڑے بڑے حصوں یا ابواب میں تقسیم کیا جاتا ہے انھیں ایکٹ کہتے ہیں۔ قدیم یونانی ڈراموں میں ایکٹ کا تصور موجود نہیں۔ اغلب ہے کہ نشاۃ الثانیہ کے دوران میں قدیم ڈراما نگار سینیکا (۴ ق م-۶۵ء) کے زیرِ اثر یورپی ملکوں میں ڈرامے کو پانچ حصوں میں بانٹنے کا رواج پڑا۔ پانچ حصوں کی یہ تقسیم مدتوں چلی۔ آخر انیسویں صدی میں جب پرانی روایتوں کی گرفت ڈھیلی پڑی تو اس پابندی سے نجات مل گئی۔ چار اور تین ایکٹ کے ڈرامے لکھے جانے لگے۔ اب ایک اور دو ایکٹ کے ڈرامے بھی عام ہیں۔ ڈراما کتنے ایکٹ پر مشتمل ہونا چاہیے، اس کا کوئی اصول نہیں۔ یہ تقریباً مکمل طور پر ڈراما نگار کی مرضی ہے کہ وہ اپنے ڈرامے کو کتنے حصوں یا ابواب میں تقسیم کرنا چاہتا ہے۔

Aestheticism

جمال پرستی

یہ ترکیب یونانی لفظ aistheta سے مشتق ہے جس کے معنی ہیں ”وہ اشیا جن کا حواس کی مدد سے ادراک کیا جا سکے۔“ رفتہ رفتہ aesthetic بطور اسم صفت رائج ہو گیا اور اس سے کوئی ایسا پیمانہ مراد لیا جانے لگا جو جمال یا خوش ذوقی کو پرکھنے کا کام دے۔ چنانچہ جمال پرست وہ ہوا جو فنون اور ادب میں ”جمال“ کو ڈھونڈے اور جمال کے سوا کسی پہلو سے سروکار نہ رکھے۔

جمال پرستی ایک تحریک یا طرزِ احساس کے طور پر انیسویں صدی میں کھل کر سامنے آئی۔ رومانی عہد کے کئی جرمن مشاہیر نے اسے اپنایا جن میں کانٹ، گوئٹے اور شلر کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ وہ قائل تھے کہ فن کو خود فرمان ہونا چاہیے (یعنی اس پر کسی کا حکم نہ چلے اور وہ من مانی کرے)۔ گویا اس نقطۂ نظر کو فروغ ملا کہ فن اپنے طور پر مکمل ہے اور خود تکمیلی کے سوا اس کا کوئی مقصد نہیں۔ وہ سبق آموز، سیاسی طور پر وابستہ، تبلیغی یا اخلاقی نہیں ہوتا اور اس پر کوئی غیر جمال پرستانہ معیار لاگو بھی نہیں ہو سکتا؛ یعنی اس بارے میں بحث بیکار ہے کہ فن کی کوئی افادیت ہے یا نہیں۔

اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ جمال پرستوں کے نزدیک فن کار کسی کا مرہونِ منت نہ ٹھیرا بلکہ اس کی حیثیت نرالی اور باقی انسانوں سے الگ ہو گئی۔ یہیں سے اس خیال

کو بھی تقویت ملی کہ فن کار تو رند اور لا ابالی ہوتا ہے اور کسی دینی یا دنیوی قدر کو نہیں مانتا۔ فن برائے فن یا ادب برائے ادب کی اصطلاح عام ہوئی۔ فن زندگی سے کٹ گیا بلکہ زندگی کا متبادل قرار پایا۔ اس طرزِ فکر میں کئی طرح کی خرابیاں مضمر تھیں۔

تاہم جمال پرستی کے تمام پہلو منفی نہ تھے۔ ایک سطح پر یہ سرمایہ دارانہ نظام اور مادہ پرستی کی بالا دستی اور اس سے جنم لینے والی ریا کاری، عدم مساوات اور ظلم و ستم کے خلاف ردِ عمل تھا۔ جو صدقِ دل سے جمال کی افادیت کے قائل تھے انھوں نے تسلیم کیا کہ جس شے یا فن میں جمال ہوگا وہ قدر و قیمت رکھے گی۔ مشکل یہ ہے کہ جمال کے تعین کی کوئی سائنسی اور دوٹوک وضع تو ہے نہیں۔ اس لیے یہ بحث کسی نتیجے پر نہیں پہنچ سکتی کہ جمال کہاں ہے اور کہاں نہیں۔

اس کے علاوہ یہ پہلو بھی پیشِ نظر رہنا چاہیے کہ فیشنی رویوں کو اپنانے والے ادیبوں کے ہاتھوں جمال پرستی بڑی آسانی سے کھوکھلی لفاظی، بناوٹی وضع داری اور احمقانہ انشا پردازی میں بھی تبدیل ہوتی رہتی ہے۔

Alienation
بیگانگی

بیگانگی کی اصطلاح بہت سے علوم میں مستعمل ہے۔ سماجی اور معاشی نظریات، فلسفے اور نفسیات میں اس کا ذکر ہوتا رہتا ہے۔ علاوہ ازیں، عام سیاق وسباق میں بھی اسے بلالحاظ برتا جاتا ہے۔ اس بجا و بے جا تکرار سے اس کے معنی بہت بکھر گئے ہیں۔

بہت پہلے روسو نے بھی انسان میں بیگانگی کے جراثیم دیکھے تھے۔ روسو کے خیال میں انسان اپنی اصل فطرت سے تعلق کھو بیٹھا تھا۔ لیکن اس کیفیت کا مدلل بیان ہیگل اور مارکس کی تحریروں میں ملتا ہے۔ مارکس کا کہنا ہے کہ سرمایہ دارانہ نظام میں پیداوار اور تقسیم، جسمانی اور دماغی محنت، مزدور یا کارکن اور سرمایہ دار کے مابین پیدا ہونے والی ناگزیر دوریاں آدمی کو بیگانگی کی طرف لے جاتی ہیں۔

جس بیگانگی سے ہم جدید ادب میں دوچار ہوتے ہیں اس کی جڑیں انسانی نفسیات میں پیوست ہیں۔ آدمی محسوس کرتا ہے کہ اس کا اپنے عمیق ترین جذبات اور ضروریات سے کوئی ربط باقی نہیں رہا اور اُس معاشرے پر اثر انداز ہونے کی قدرت نہیں رکھتا جس کا وہ حصہ ہے۔ زندگی کو سلیقے سے گزارنے یا بامعنی عقائد یا اقدار اپنانے کے رہنما اصول بھی اسے کہیں سے نہیں ملتے۔ کوئی سرگرمی ایسی نظر نہیں آتی جو صحیح معنی میں تسکین پہنچا سکے۔ معاشرے کے وہ مقاصد اور معیار جنھیں بیشتر

افراد پسندیدگی کی نظر سے دیکھتے ہیں اسے بالکل انجانے معلوم ہوتے ہیں۔

بعض حضرات کا خیال ہے کہ جس طرح کی بیگانگی مغربی معاشروں میں راہ پا چکی ہے وہ ہمارے درمیان ابھی موجود نہیں۔ اس لیے ہمارے ادب میں اس کا ذکر محض مغربی ادب کی نقالی ہے۔ ہم ایک غیر حقیقی صورت حال کو خود پر طاری کر رہے ہیں۔ دیہات اور قصبات کی حد تک شاید یہ بات درست ہو لیکن بڑے شہروں میں بسنے والوں کے لیے بیگانگی اور لاتعلقی رفتہ رفتہ حقیقت بنتی جا رہی ہے۔ فکشن اور شاعری میں بیگانگی کی ترجمانی کو اب صرف فیشن قرار نہیں دیا جا سکتا۔

Allegory

تمثیل، مثالیہ، رمزیہ

ادبی سطح پر 'ایلیگری' بیان کا وہ طریقہ ہے جس میں مجرد، غیر مجسم چیزوں کو کردار بنا کر پیش کیا جائے مثلاً غم، خوشی، اُمید، حُسن تجریدی ہیں مگر کسی بیانیے میں وہ کردار کی صورت میں لائے جا سکتے ہیں۔ دراصل بیان کرنے والا اپنے مذہبی، فلسفیانہ یا سیاسی تصورات پیش کرنا چاہتا ہے لیکن دلچسپی پیدا کرنے کے لیے ان تصورات کو ایسی کہانی یا نظم میں پروتا ہے جس میں تجریدی افکار مجسّم کرداروں میں ڈھل جاتے ہیں۔ یوں سننے والوں یا قارئین کو یہ چیزیں دلچسپ بھی لگتی ہیں اور تصورات کو سمجھنے میں بھی آسانی پیدا ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے یہ طریقہ فلسفیوں (افلاطون کی غار کی تمثیل کسے یاد نہیں)، مذہبی مفکرین، مصلحین (سیدھی نصیحت کے بجائے اس طرح کہانی کے پیرائے میں نصیحت بعض اوقات زیادہ مؤثر ہوتی ہے، کڑوی گولی شکر میں لپیٹ کر دینے کا سا معاملہ ہے) کا پسندیدہ رہا ہے۔

تمثیل ایک پورے قصّے یا نظم میں بھی ہو سکتی ہے لیکن یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ایک فن پارے کے صرف چند جزو یا کوئی ایک حصّہ تمثیلی ہو۔ جارج بُنیَن (Bunyan) کی مشہور تصنیف 'پلگرمز پراگرس' (The Pilgrim's Progress) میں نجات کے عیسوی عقیدے کو کہانی کا روپ دیا گیا ہے۔ ملٹن کی 'پیراڈائز لاسٹ' کے کئی اجزاء تمثیلی ہیں۔ متصوفانہ عقائد کو بھی ایسی کہانیوں کی شکل دی جاتی رہی: (ازمنۂ وسطیٰ کے یورپ

کی 'رومانس آف دی روز' جیسی نظمیں، عطار کی 'منطق الطیر' مولانا روم کی مثنوی کی حکایات اور دیگر صوفیا کی بے شمار نثری یا منظوم تحریریں۔ انگریزی ادب میں سپنسر (Spenser) کی (Faerie Queene) کو ادبی شہ کار قرار دیا جاتا ہے۔ اس میں مذہب، اخلاقیات، تاریخ اور سیاست کی آمیزش سے نظم کی کہانی ایک بڑی تمثیل میں ڈھلتی ہے۔ سوئفٹ (Swift) کی "Gulliver's Travels" کے بعض اجزا سیاسی تمثیل کی ذیل میں آتے ہیں۔ جدید دور میں سیاسی طنز کے لیے تمثیل کو متعدد ادیبوں نے استعمال کیا ہے۔ جارج آرویل (Orwell) کی '1984' اور 'دی اینمل فارم' مشہور مثالیں ہیں۔

اُردو ادب میں ملا وجہی کی 'سب رس' مکمل صوفیانہ تمثیل ہے۔ مولانا محمد حسین آزاد کی 'نیرنگِ خیال' میں مختلف تمثیلی مضامین کی صورت میں اپنے عہد کے مصلحانہ تصورات کو پیش کیا گیا ہے۔ نذیر احمد دہلوی کے ناولوں میں تمثیلی عناصر کی نشاندہی کی جاتی رہی ہے۔ چودھری افضل حق کی تصنیف 'زندگی' ایک عرصے تک قارئین میں بہت مقبول رہی۔ جدید اُردو افسانے میں تمثیلی عناصر ایک مستقل اُسلوب بن گئے ہیں۔

بیان کے کچھ اور انداز بھی تمثیل سے ملتے جلتے ہیں مثلاً حکایت (Fable) جس میں عموماً مختصر طور پر کوئی مذہبی یا اخلاقی نکتہ کہانی کے رنگ میں بیان ہوتا ہے۔ زیادہ تر حیوانی یا چرند پرند کی حکایات ملتی ہیں جس میں جانور یا پرندے انسانوں کی طرح کام کرتے اور کلام کرتے دکھائے جاتے ہیں۔ عموماً حکایت سے ملنے والا سبق بھی بتا دیا جاتا ہے۔ حکیم لقمان، شیخ سعدیؒ کی حکایات ہماری تہذیب میں اخلاقی تعلیم کا ذریعہ رہی ہیں۔

Parable یا مثال بھی مذہبی، اخلاقی یا عمومی تعلیم کا لازمی جزو ہے۔ کسی چیز کو سمجھانے کے لیے بیانیے میں ایسی مثال لانا جس سے موضوع روشن ہو جائے۔ گوتم بدھ کی تعلیم، بائبل اور قرآن میں کئی مثالیں ملتی ہیں۔

مذہبی مبلغین کی تحریر و تقریر میں موضوع کو سمجھانے کے لیے کہانی کے پیرائے کے لیے (Exemplum) کی اصطلاح بھی رائج رہی ہے۔

Anti Hero

الٹ ہیرو

اس سے مراد ایسا کردار ہے جو ہیروانہ صفات سے خالی ہو۔ پرانے ادب میں قدم قدم پر ایسے مرکزی کرداروں سے واسطہ پڑتا ہے جو نہایت قوی اور جری ہوتے ہیں اور بڑے بڑے کارنامے انجام دیتے ہیں۔ کہانی کا تانا بانا ان کی دل آویز شخصیت کے گرد بنا جاتا ہے۔ یہ ہیرو پرانے ادب میں عام ہیں اور سستی قسم کے رومانی اور تاریخی فکشن میں آج بھی نظر آ جاتے ہیں۔ تاہم بڑے پائے کے ادب میں بھی مرکزی کردار، مجسم خیر نہ سہی، بہت سی قابلِ ذکر اور قابلِ تقلید صفات کے حامل دکھائے جاتے رہے ہیں۔

بیسویں صدی کی ابتری میں، جہاں دینی اور اخلاقی اقدار سے بہت سے لوگوں کا یقین اٹھ گیا، بعض ادیب فکشن اور ڈرامے میں ایک نئے قسم کے کردار کو سامنے لائے جس میں ہر طرح کی منفیت اکٹھی ہو چکی ہے۔ لکھنے والوں کا دعویٰ ہے کہ یہی گرے پڑے، بگڑے کردار موجودہ دور کی بے یقینی، بے دلی اور بے حسی کی صحیح نمائندگی کرتے ہیں۔ سراسر سیاہ کردار تو ادب میں ہمیشہ سے موجود رہے ہیں لیکن ان کی حیثیت ثانوی ہوتی تھی اور انھیں اصلی ہیرو کی خوبیوں کو اجاگر کرنے کے لیے پیش کیا جاتا تھا۔ جدید دور کے الٹ ہیرو کی حیثیت ثانوی نہیں مرکزی ہے۔ اس کا مدِ مقابل کوئی نہیں۔ وہ نہ صرف خود اوصافِ حمیدہ سے محروم ہے بلکہ اس کے ساتھ پیش آنے والے واقعات اور اس سے دوچار ہونے والے کردار بھی اسے بہتری کی طرف بڑھنے کا کوئی موقع فراہم نہیں کرتے۔

Anti-Novel / Play

الٹ ناول/ڈراما

الٹ ناول تجرباتی ہوتا ہے اور کہانی بیان کرنے کے روایتی طریقوں سے قطع تعلق کرتے ہوئے ناول کے مسلمہ سانچوں کو توڑ پھوڑ ڈالتا ہے۔ واقعیت پسندی یا فطرت پسندی کے تقاضوں پر توجہ نہیں دی جاتی یا دی بھی جاتی ہے تو برائے نام۔ الٹ ناول اپنی رسوم و قیود خود وضع کرتا ہے اور اس میں خود ساختہ واقعیت کی فضا ایسی نہیں ہوتی جس میں قاری کو روزمرہ کی دنیا کے مانوس عناصر دکھائی دیں۔

بیسویں صدی میں اس وضع کے ناول کے ظہور میں آنے کی وجوہ وہی ہیں جو الٹ ہیرو کے ضمن میں بیان کی گئی ہیں۔ بیسویں صدی کی زبردست ابتری نے دینی، دنیوی اور سیاسی اقدار کو چور چور کر دیا۔ بعض لکھنے والوں نے محسوس کیا کہ اس نئی کیفیت سے انصاف کرنے کے لیے بیانیہ کے روایتی یا طے شدہ ضابطے اطمینان بخش معلوم نہیں ہوتے۔ بہر کیف، یہ تسلیم کرنے میں کوئی مضائقہ نہیں کہ اس امر کا شعور لکھنے والوں کو پہلے بھی تھا کہ ناول اپنے اندر ہر طرح کے امکانات رکھتا ہے اور اس کا تیا پانچا کیا جا سکتا ہے۔ اس کی بہترین مثال لارنس سٹرن کا ناول ”ٹرس ٹریم شینڈی“ (۱۷۶۰ء-۱۷۶۷ء) ہے۔

الٹ ناول کی خصوصیات یہ ہیں: واضح پلاٹ کی غیر موجودگی؛ واقعات کا انتشار؛

کردار سازی پر برائے نام توجہ؛ ظاہری جزئیات کے تفصیلی تجزیے؛ ہر قسم کی تکرار اور اعادے؛ لفظیات، اوقاف نگاری اور تنسیق (Syntax) کے بے شمار تجربات؛ ماضی، حال اور مستقبل کی ترتیب میں بے نظمی؛ متبادل آغاز اور انجام۔ بعض ناول نگاروں کو اور بھی دور کی سوجھی ہے۔ مثلاً ناول کے صفحے الگ الگ ہوتے ہیں۔ انھیں تاش کے پتوں کی طرح پھینٹ کر بار بار مختلف ترتیب سے پڑھا جا سکتا ہے۔

الٹ ڈرامے میں بھی روایتی سانچوں کو یا تو نظر انداز کرنے کی روش عام ہے یا انھیں توڑ پھوڑ کر پیش کیا جاتا ہے۔ پلاٹ نہ ہونے کے برابر ہوتا ہے۔ کردار سازی پر توجہ نہیں دی جاتی۔ مکالمے بے محل ہوتے ہیں یا بے ربط۔ مزید تفصیل کے لیے ''ابسرڈ'' کے عنوان کے تحت اندراج ملاحظہ کیجیے۔

Anxiety of Influence

متاثر ہونے کا خوف

ژیل یونیورسٹی کے اُستاد اور مشہور ادبی نقاد ہیرلڈ بلوم (Harold Bloom) کے دلچسپ نظریے نے عملی تنقید میں کئی ناقدین کو متاثر کیا۔ بلوم کے اس نظریے کے پس منظر میں فرائیڈ کا ''ایڈی پس کامپلیکس'' کا تصور ایک فعال عنصر کی طرح موجود ہے۔ فرائیڈ نے بچے کی اپنے باپ سے لاشعوری مخاصمت اور ماں کے حوالے سے باپ سے رقابت کے ''خاندانی ڈرامے'' کی وضاحت کی ہے۔ بلوم کے نزدیک نئے شعراء کا اپنے پیش رو شعراء سے بھی کچھ اسی انداز کا تعلق ہوتا ہے۔ وہ پیشروؤں سے متاثر ہوتے ہیں مگر اُن کا بوجھ بھی محسوس کرتے ہیں۔ وہ اپنی تخلیقات کے لیے جگہ بنانے کے لیے پیشرو کی تخلیقات کی "Misreading" کرتے ہیں۔ مختلف شعراء کے ہاں اس عمل کی بعض وضعیں ہیں جنھیں بلوم نے اپنی قدرے مشکل اصطلاحات کی مدد سے دکھانے کی کوشش کی ہے۔

Aphorism

افورزم

افورزم کا اردو میں کوئی ایسا مترادف نہیں جس پر عام اتفاق ہو۔ بہر کیف، اسے قولِ موجز یا ایجازیہ کہا جا سکتا ہے۔ کسی حقیقت یا صورتِ حال کا گنے چنے الفاظ میں بیان افورزم ہے۔ اس کا اطلاق مثل اور کہاوت پر بھی ہو سکتا ہے۔ انگریزی میں اس کا ایک ہم معنی لفظ maxim ہے۔ کامیاب قولِ موجز وہ ہے جو کسی سچائی یا کیفیت کو کم سے کم لفظوں میں سامنے لے آئے اور بصیرت کا حامل ہو۔

اقوالِ موجز قدیم وقتوں سے تقریباً ہر زبان میں موجود ہیں اور انھیں عوامی یا اجتماعی دانش کے نمونے سمجھنا چاہیے۔ مغرب میں بعض مصنفین اسی صنف کو اپنا کر مشہور ہوئے جیسے لا روش فوکو یا لکٹن برگ۔ فارسی اور اردو کے شعری اور نثری سرمایے میں اس کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں، مثلاً ''دیوانہ باش تا غمِ تو دیگراں خورد'' یا ''ہونہار بروا کے چکنے چکنے پات''۔

Apollonian/Dionysian

اپولوی/ دیونوسوسی

اپولو اور دیونوسوس یونانی اسطوریات کے دو اہم دیوتا ہیں۔ اپولو کو دیوتاؤں کا پیغام بر ہونے کا رتبہ حاصل تھا۔ اس کے علاوہ وہ موسیقی، طب، شباب، نور اور معاشرتی نظم و ضبط کا دیوتا بھی تھا۔ دیونوسوس زمین سے اگنے والی چیزوں اور انگوری شراب کا دیوتا تھا اور یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اس کے ماننے والے اباحتی تھے۔ ان کے لیے ہر شے روا تھی۔

اپولوی اور دیونوسوسی کو اصطلاحات کے طور پر نطشے نے اپنی تصنیف ''موسیقی کی روح سے المیہ ڈرامے کی پیدائش'' (۱۸۷۲ء) میں استعمال کیا۔ نطشے ان کے ذریعے سے تعقل اور وجدان، تہذیب اور اوائلی فطرت اور شاید دماغ اور دل یا نفس کے درمیان فرق کو واضح کرنا چاہتا تھا۔ اپولوی مزاج کا تعلق نور اور سکون سے اور دیونوسوسی مزاج کا ہیجان اور مستی سے تھا۔ نطشے کا کہنا ہے کہ ان عناصر کی یکجائی نے قدیم یونانی المیہ ڈرامے کو وحدت سے روشناس کیا۔ ڈرامے میں کرداروں کے مکالمے اپولوی رنگ کو اور کورس کے گائے ہوئے گیت دیونوسوسی رنگ کو ظاہر کرتے تھے۔ یہ تقابل ہمارے ادب میں بھی عقل وخرد اور جنون و مستی کے طور پر موجود ہے۔ اقبال کے تتبع میں عشق یا مستی کو عقل سے اونچا درجہ دیا گیا ہے۔ نطشے اپولوی عنصر یا خرد کی بالا دستی کا قائل تھا یا شاید یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ اس کے نزدیک اپولو نظم کا اور دیونوسوس توانائی کا مظہر ہے اور دونوں کے ربط ضبط کے بغیر توانائی اور نظم محض طوفانی انتشار یا بے زور ترتیب بن کر رہ جاتے ہیں۔

Archetype
نخست مثال

''نخست'' فارسی لفظ ہے اور اس کے معنی ''اولین'' ہیں۔ نخست مثال سے مراد یہ ہے کہ کسی ماورائی یا الوہی سطح پر ہر دنیوی شے کے بنیادی سانچے موجود ہیں۔ دنیا کی سب چیزیں انہی سانچوں کی نقلیں ہیں (مسلم علمی روایت میں ''اعیانِ ثابتہ'' کا تصور نخست مثال سے قریب تر ہے لیکن دونوں اصطلاحات کو ہم معنی نہ سمجھنا چاہیے)۔ نخست مثالوں کا تصور نہ جانے کب انسانی شعور کا حصہ بنا ہوگا۔ یونانی فلسفی افلاطون پہلا مفکر ہے جس نے اپنی تحریروں میں نخست مثالوں کے نظریے کی وضاحت کی۔ موجودہ دور میں مشہور نفسیات داں کارل ژنگ نے نخست مثال کے تصور کو خاص طور پر اجاگر کیا اور کہا کہ اجتماعی لاشعور نخست مثالوں کو وضع کرتا ہے اور یہ ہر وقت اور ہر جگہ موجود رہی ہیں اور ہمہ گیر اور تسلسلی (atavistic) ہیں یعنی اسلاف دراسلاف منتقل ہوتی رہتی ہیں۔

انسانی زندگی کے بنیادی پہلو نخست مثالی شان رکھتے ہیں، مثلاً پیدائش، بلوغت، عروسی، گھریلو اور معاشرتی زندگی، نزع، موت، والدین اور اولاد کے مابین کشمکش، برادرانہ رقابت۔ بعض کردار بھی نخست مثالی پیرایہ اختیار کر لیتے ہیں، جیسے حاتم کو نسبت فیاضی سے، مجنوں کو عشق سے، ہلاکو کو سنگ دلی سے یا شیخ چلی کو حمق

سے۔ بعض حیوان یا پرند بھی نخست مثالی کیفیات کے حامل ہیں، جیسے سیمرغ، ہدہد، شیر، اژدہا، سانپ وغیرہ۔ یہی حال مثلاً سیب یا گندم کا ہے جسے کھانے پر آدمؑ وحوا کو جنت سے نکلنا پڑا۔ کوئی سخت مشکل مہم، جیسے طلسم کشائی، کسی عجیب وغریب شے کے حصول کی جدوجہد، جیسے آبِ حیات کی تلاش، پاتال کا سفر جو اودسیوس اور اور فیوس کو کرنا پڑا، زرخیزی اور اخروی نجات سے متعلق رسمیں۔ غرض نخست مثالی کیفیتیں انسانی زندگی اور تخیل کے ریشے ریشے میں رچی ہوئی ہیں۔

Author

مصنف

منظوم یا منثور ادب تخلیق کرنے والے کو مصنف کہا جاتا ہے۔ تاہم محض لکھنے کا عمل کسی کو مصنف نہیں بنا دیتا۔ اگر کوئی آدمی خط رقم کرے یا مریض کو نسخہ لکھ کر دے یا بطور مخبر کوئی اطلاع تحریراً فراہم کرے تو اسے مصنف قرار نہیں دیا جائے گا۔ یہ بات تو اول زمانے سے سبھی سمجھتے تھے۔ ایک مشکل البتہ ابتدا سے موجود تھی۔ بعض اوقات متن تو دستیاب ہوتا تھا لیکن یہ پتا نہ چلتا تھا کہ اسے لکھا کس نے ہے۔ لوک ادب میں، جس میں شاعری اور قصہ گوئی کے اعلیٰ نمونے بھی مل جاتے ہیں، عموماً مصنف کا اتا پتا نہیں ملتا۔ متن کی موجودگی اور مصنف کا سراغ نہ ملنے سے ناقدین یا محققین کو تشویش ضرور ہوتی تھی لیکن محض اس بنا پر کہ مصنف نا معلوم ہے متن کی ادبی یا تاریخی اہمیت پر مطلق اثر نہ پڑتا تھا۔

بیسویں صدی میں تنقید کے نئے رویوں نے مصنف کے وجود کو غیر ضروری یا غیر متعلق قرار دینے کے ضمن میں اتنی موشگافیاں کیں کہ مصنف کی حیثیت غزل کے معشوق کی کمر کی طرح رہ گئی کہ ”ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے۔“ پرانی وضع پر اڑے رہنے والے ناقدین اور قارئین کو اس طرح کے مباحث فضول معلوم ہو سکتے ہیں لیکن درحقیقت ایسا نہیں۔ مصنف اور متن کے تعلق یا عدم تعلق کے نئے نظریوں کو من و عن

نہ بھی قبول کیا جائے تو بھی وہ ادب فہمی کے نئے درہم پر کھولتے ہیں اور ادبی متون کو نئے انداز سے دیکھنے اور پرکھنے کی دعوت دیتے ہیں۔

پہلے تو یہی مدِنظر رہنا چاہیے کہ اکثر اوقات قاری کے لیے مصنف ایک نام کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ وہ اس کے بارے میں کوئی بہت مستند سوانح بھی پڑھ لے تو بھی مصنف ایک خیالی شخصیت ہی رہے گا۔ مثلاً میر اور غالب ہمارے لیے اب اصل شخصیات نہیں ہیں، محض اسمائے گرامی ہیں۔ لیکن ان کا کلام آج بھی ٹھوس وجود رکھتا ہے۔ اس کلام کو میر یا غالب سے منسوب کرنا ایک جامد عمل سہی لیکن کلام بذاتِ خود ایک سیال، نامیاتی سطح پر زندہ ہے اور ہر پڑھنے والا اس سے نو بنو تعلق قائم کرنے پر قادر ہے اور قادر رہے گا۔

پرانی تنقید کی منطق یہ تھی کہ مصنف ہی تصنیف کے معانی کا واحد یا با اختیار فیصلہ کنندہ ہے۔ اگر ہم کسی ادب پارے کی معنویت اور غرض و غایت سے واقفیت حاصل کرنا چاہتے ہیں تو ہمیں یہ سمجھنا پڑے گا کہ مصنف کا منشا کیا ہے یا لکھتے وقت کیا رہا ہوگا۔ چنانچہ اہم بات یہ ٹھیری کہ مصنف کے منشا تک، جو ظاہر ہے ''صاف چھپتا بھی نہیں سامنے آتا بھی نہیں'' کے مترادف ہے، رسائی حاصل کی جائے۔ اس معاملے پر نقادوں نے بڑا غور و خوض کیا۔ سوال پیدا ہوا کہ سوانحی مواد اور سماجی پس منظر کی کیا اہمیت ہے؟ کیا ہم کسی تصنیف کا باریک بینی سے تجزیہ کر کے مصنف کے منشا کو جان سکتے ہیں؟ جدید نفسیات نے مزید مسائل سے دوچار کر دیا۔ سوچنا پڑا کہ لاشعوری محرکات کس حد تک مصنف کی تحریر یا منشا پر اثر انداز ہو سکتے ہیں۔ اگر نفسیاتی عوامل کی اثر آفرینی کو تسلیم کر لیا جائے تو یہ بھی ماننا پڑے گا کہ اپنی تصنیف کے بعض پہلوؤں کا خود مصنف کو بھی ٹھیک طرح علم نہیں ہو سکتا۔

ان اشکالات کو حل کرنے کے لیے بعض جدید نقادوں نے کہا کہ مصنف کے

منشا پر توجہ نہ دی جائے۔ ہر ادب پارے کو صرف متن کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے۔ دقت یہ ہے کہ متن میں استعمال ہونے والے الفاظ کے معانی محدود نہیں کیے جا سکتے۔ ان کے تلازمات بہت زیادہ ہیں۔ الفاظ کو تاریخی اور معاشرتی سیاق و سباق میں دیکھنا پڑتا ہے۔ یہ مشکل ادب فہمی تک محدود نہیں بلکہ اس سے ہر فرد کو روز واسطہ پڑتا ہے۔ جب ہم سے کوئی بات کرتا ہے تو ہم صرف اس کے ادا کیے ہوئے لفظوں پر ہی غور نہیں کرتے۔ ہمیں یہ بھی دھیان رکھنا پڑتا ہے کہ لفظوں کے پسِ پردہ کہنے والے کا منشا کیا ہے۔ جب ان مشکلات کا اعتراف کر لیا جائے تو ادبی متون میں مصنف کا منشا تلاش کرنا جوکھم بن جاتا ہے۔ مصنف بیک وقت خالق بھی ہوتا ہے، راوی بھی، کردار ساز بھی، واقعات گھڑنے والا بھی، منظروں کو ترتیب دینے والا بھی۔ اظہار کے یہ تمام سلسلے باہم دگر پیوست ہوتے ہیں۔ یہ حجابات ہیں جو مصنف اپنے قاری یا نقاد کے درمیان حائل کرتا جاتا ہے۔ پھر اس کے منشا تک کیسے پہنچا جائے؟

اس کا حل ردِ تشکیل، ساختیات اور پس ساختیات پر عمل پیرا نقادوں نے یہ نکالا کہ مصنف اور متن کو ایک دوسرے سے بالکل الگ کر دیا جائے۔ ایک تو انھوں نے بدلائل یہ ثابت کیا کہ مصنفوں پر سرے سے اعتبار ہی نہیں کیا جا سکتا۔ انھیں اکثر معلوم بھی نہیں ہوتا کہ وہ کہنا کیا چاہ رہے ہیں۔ ان کا منشا کچھ ہوتا ہے لیکن جو متن قلم بند کرتے ہیں وہ منشا کے الٹ نظر آتا ہے۔ مصنف کو اپنی تحریر کے بارے میں مستند تسلیم کرنا غلط ہی نہیں لغو ہے۔

اس ضمن میں مشیل فوکو (Foucault) اور رولاں بارت (Barth) کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ انھوں نے کہا کہ مصنف الگ حیثیت کا مالک ہوتا ہے اور مصنف کے نام کے حامل شخص سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ دوسرے یہ کہ ہم سے زبان ہم کلام ہوتی ہے نہ کہ مصنف۔ ہمارے اور مصنف کے درمیان نسبت زبان کے

واسطے سے ہے، کسی اور واسطے سے نہیں، اور متن زبان سے جنم لیتا ہے۔ بارت کا کہنا ہے کہ جہاں تک متن کا تعلق ہے کلی اختیار قاری کے پاس ہے۔ قاری متن سے نو بنو معنی اخذ کرنے کے لیے آزاد ہے یعنی جتنے قاری اتنے متن۔ بارت کہتا ہے کہ جہاں مصنف کی موت واقع ہوتی ہے وہاں سے قاری اپنی زندگی کا آغاز کرتا ہے۔ غرض کہ متن کے معنی کو قرار نہیں۔ بارت کے اس نظریے سے قاری کو متن سے براہِ راست اور آزادانہ رشتے استوار کرنے کی راہ ہموار ہو جاتی ہے۔ بعض معمے پھر بھی حل نہیں ہوتے۔ وہ کیا دباؤ ہے جو کسی مصنف کو کسی خاص وقت میں لکھنے پر مجبور کرتا ہے؟ ابداع (originality) کی کیا حیثیت ہے؟ وہ اسلوبی خصوصیات کیا معنی رکھتی ہیں جن کی مدد سے ہم مصنفوں میں تمیز کر سکتے ہیں؟

تنقیدی رویوں کی یہ تبدیلی مصنف کے عروج و زوال کی کہانی ہے۔ کبھی مصنف کو بڑا رتبہ حاصل تھا۔ اب یہ وقت آیا ہے کہ اسے اپنے مقام سے تقریباً ہٹا دیا گیا ہے۔ شاید آگے چل کر اعتدال کی کوئی راہ نکل آئے۔ اس قضیے کا ایک دلچسپ پہلو یہ ہے کہ مصنف کو بے حقیقت قرار دینے والے حضرات اپنی کتابوں پر اپنا نام بطور مصنف درج کرنے سے نہیں چوکتے۔

Autobiography

خودسوانح یا آپ بیتی

اپنی زندگی کا احوال آپ قلم بند کرنے کا عمل خودسوانح ہے۔ سیدھے لفظوں میں اسے آپ بیتی کہہ لیجیے۔ سمجھا یہ جاتا ہے کہ فرد اپنی زندگی کے واقعات کو سب سے بہتر اور مستند طور پر قلم بند کرسکتا ہے۔ اپنے بارے میں جتنا کچھ اسے معلوم ہوتا ہے وہ کسی دوسرے کے لیے ممکن نہیں۔ تاہم خودسوانح جات کو پڑھ کر اس بات پر یقین لانا مشکل ہو جاتا ہے۔ بیشتر حضرات اپنی زندگی کے حالات بڑھاپے میں قلم بند کرتے ہیں اور اس وقت تک ان کا حافظہ، استثنائی صورتوں کو چھوڑ کر، صحیح سلامت نہیں رہتا۔ اس سے بھی بڑی قباحت یہ ہے کہ کسی آدمی میں جرات نہیں ہوتی یا وہ ضروری نہیں سمجھتا کہ سب کچھ پوست کندہ رقم کر دے۔ لکھنے والے عموماً بہت کچھ چھپانا چاہتے ہیں، حقائق کو توڑ مروڑ کر بیان کرتے ہیں۔ وہ چاہتے ہیں کہ ان کی ایسی امیج قارئین کے سامنے آئے جو باوقار یا متاثر کن ہو۔ یہ ضروری نہیں کہ وہ خود کو پارسا بنا کر پیش کریں۔ بعض حضرات خود کو، مجسم شر نہ سہی، عاشق مزاج اور عیش و عشرت کا دل دادہ ثابت کرنا چاہتے ہیں۔ بیشتر ناقدین کو اس بات پر اتفاق ہے کہ آپ بیتیاں بڑی حد تک فکشن ہوتی ہیں اور افسانوی تار و پود سے حقائق کو الگ کرنا مشکل کام ہے۔ اردو میں میر تقی میر کو اولین خودسوانح نویس ہونے کا شرف حاصل ہے۔ یہ بجا کہ ان کی کتاب فارسی میں ہے لیکن ان کی شاعرانہ عظمت کا دار و مدار اردو کلام ہی پر ہے۔

Avant Garde

اواں گارد

ادبی تاریخ کی ایک اصطلاح۔ فوجی محاورے سے وضع کی گئی ہے کہ اس سے مراد ہراول دستہ ہے۔ ادب میں ''اواں گارد'' ان ادیبوں، شاعروں اور نقادوں کے گروہ کا نام قرار پاتا ہے جو نئے راستے تلاش کرے، نئی طرز کو رواج دے، تازہ کاری کو اپنائے۔ بالخصوص کوئی انداز جس میں جدت ہو، جو انقلابی ہو اور اپنے زمانے کے طور طریقوں سے خاصا ہٹ کر ہو۔

''ہراول دستے'' میں پرانی اقدار اور روایات اور ضابطوں کو ٹھکرانے کا پہلو پایا جاتا ہے۔ اس لیے اس کے ڈانڈے سیاسی انتہا پسندی اور بائیں بازو سے جا ملتے ہیں۔ ادب اور آرٹ میں اس اصطلاح نے انیسویں صدی کے آخر میں رواج پایا۔ مشکل یہ ہے کہ جن لوگوں کو ایک زمانے میں نئے انداز کا نقیب سمجھا جاتا ہے وہی ایک عرصہ گزر جانے کے بعد، جانے پہچانے ہونے کے باعث، روایت شکن معلوم نہیں ہوتے، روایتی نظر آنے لگتے ہیں۔

Ballad

بیلیڈ

یہ لفظ لاطینی اور اطالوی کے فعل ballare سے گھڑا گیا ہے جس کا مطلب ''ناچنا'' ہے۔ اپنی اصل یا ابتدائی شکل میں بیلیڈ کسی کہانی پر مشتمل ہوتا تھا جسے گیت کا روپ دے کر، کسی ساز کے ساتھ، گا کر سنایا جاتا تھا۔ جب بیلیڈوں کو جمع کر کے رسالوں یا کتابوں میں چھاپنے کا رواج پڑا تو گانے بجانے کی شرط ختم ہو گئی۔

بیلیڈ کی اہم خصوصیات یہ ہیں: زبان سیدھی سادی مگر شعری شدت کی حامل؛ کہانی کا اچانک شروع ہونا اور کرداروں کے افعال یا مکالموں کے ذریعے سے بیان کیا جانا؛ موضوع بالعموم المیہ؛ اکثر کوئی ٹیپ کا مصرع یا بیت؛ اختصار کی وجہ سے صرف ایک ہی واقعے سے سروکار؛ گردوپیش کی منظر کشی بہت کم؛ ڈرامائی عنصر بہت نمایاں۔ کہانی تیزی سے اختتام کی طرف بڑھتی ہے۔ لہٰذا کردار سازی پر توجہ نہیں دی جا سکتی۔ امیجری بھی سادہ ہوتی ہے۔ راوی کی شخصیت سامنے نہیں آتی۔

بیلیڈوں میں ایسی پرانی کہانیوں کو دہرایا جاتا ہے جنھیں ہمہ عصری کہا جا سکتا ہے۔ یا ان میں کسی ایسی شخصیت کی مہم جوئی یا رزم آرائی کا ذکر ہوتا ہے جس نے لوک حافظے پر گہرا اثر چھوڑا ہو۔ عشق و محبت کے قصے بھی، جن کا انجام الم ناک ہو، بیلیڈ کا موضوع بن سکتے ہیں۔

بیلیڈ کی دو قسمیں ہیں۔ ایک جسے لوک شاعری کہنا چاہیے اور یہی اس کی خالص صورت ہے۔ دوسری قسم ادبی ہے۔ لیکن ادبی بیلیڈوں میں آورد کا عنصر بہت ہوتا ہے۔ اس لیے اچھے ادبی بیلیڈ خال خال ہی ملتے ہیں۔

لوک شاعری زرعی یا دیہی معاشرے میں پروان چڑھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انگریزی یا یورپی بیلیڈوں سے ملتی جلتی شاعری کے نمونے علاقائی زبانوں میں نظر آ جاتے ہیں کہ ان کا دیہی معاشرت سے گہرا تعلق ہے۔ اردو لوک گیتوں میں شاید اس طرح کی بعض نظمیں مل جائیں جن پر بیلیڈ کا گمان ہو۔

Baroque

بیروک

یہ اصطلاح غالباً از منہ وسطیٰ کے آخر میں وضع کی گئی۔ ہنر مندی، علمیت یا فضیلت کا غیر معقول اور قدرے بدنما مظاہرہ بیروک کے ذیل میں آتا ہے۔ یہ اصطلاح بصری فنون میں زیادہ مستعمل ہے لیکن اس کا اطلاق ایسی نثر یا نظم پر ہو سکتا ہے جو نہایت مرصع، صنائع و بدائع سے بوجھل اور تکلف آمیز ہو۔ "نوطرزِ مرصع" اور انشا کی غیر منقوط کہانی میں بیروک کی جھلک نظر آتی ہے۔

Bildungsroman

بلڈنگز رومان

یہ جرمن اصطلاح ہے اور اس کے معنی "تشکیلی ناول" ہیں۔ تشکیلی کے بجائے تربیتی یا تعلیمی جیسے اسمائے صفت بھی استعمال کیے جا سکتے ہیں۔ اصطلاح کے پیچھے یہ تصور کارفرما ہے کہ دنیا سب سے بڑی تربیت گاہ ہے۔ دنیوی معاملات میں الجھ سلجھ کر ہی آدمی بنتا یا بگڑتا ہے۔ یہ ناول ہیرو یا بعض اوقات ہیروئن کے جوانی کے دنوں کی سرگزشت سے سروکار رکھتے ہیں اور دکھایا جاتا ہے کہ زمانے کے الٹ پھیر سے گزر کر فرو مزاج یا کردار کی پختگی حاصل کرتا ہے۔ اس طرز کے ناول کی ایک عمدہ مثال گوئٹے کا "ولہیلم مائسٹر" ہے جس کا اردو میں ترجمہ ہو چکا ہے۔

Binary Opposition

ثنوی تخالف

ثنوی سے دو چیزوں کی شراکت مراد ہے، خاص طور پر وہ چیزیں جو ایک دوسرے کا تضاد ہوں اور ایک کے بغیر دوسری کی تفہیم ممکن نہ رہے۔ ہر زبان میں ثنوی تخالف کی بہت سی مثالیں موجود ہوتی ہیں، جیسے کفر و ایماں، نشیب و فراز، جھوٹ سچ، دن رات، سیاہ و سفید، بحر و بر وغیرہ۔ ثنوی تخالف کے تصور کو ساختیات میں مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ لسانیاتی اور ساختیاتی تجزیے ثنوی تخالف کو صرف الفاظ یا تصورات تک محدود نہیں رکھتے بلکہ اس سے متن کی رسمیاتی یا رمزی حیثیت کو سمجھنے کا کام لیتے ہیں۔ اس کے برعکس ردتشکیل اور مابعد ساختیات کے لیے ثنوی تخالف کا تصور غیر تسلی بخش ہے کیونکہ اس میں ''خود موجودگی'' اور ''مرکزیدگی'' کی طرف حسرت آمیز جھکاؤ پایا جاتا ہے۔

ثنوی تخالف کے تصور میں نظم و ضبط کا نفاذ یا مرکزیدگی مضمر ہے۔ یہ ثنوی دلالت ساختیات پسندوں کی نظر میں مستحکم اور منضبط ہے۔ مابعد ساختیات اسی دلالت کو غیر مستحکم اور غیر مرکزیدہ گردانتی ہے۔ ردتشکیلی عمل کا زور اس پر ہے کہ معنی کو ضرورت سے زیادہ سہل بنا دینے والے ایسے متماثل تخالفات کی بندشوں کو کھول دیں، ان کی بنیاد میں نقب لگائیں اور دکھائیں کہ متن کس طرح نہ کھلنے والی گتھیوں، عدم تعین اور معانی کے چھلک پڑنے کے ذریعے سے اپنے اوپر ثنوی ساخت کو نہ صرف نافذ نہیں ہونے دیتا بلکہ اس کی بنیادوں تک کو ہلا ڈالتا ہے۔

Biography

سوانح

کسی فرد کی زندگی کا احوال جسے کوئی دوسرا قلم بند کرے۔ سوانح نویس کو جس مواد کی ضرورت ہوتی ہے وہ حسبِ ذیل ہے: اگر کسی ادیب یا شاعر کے سوانح لکھنا مقصود ہے تو اس کی جملہ تصانیف۔ اگر وہ روزنامچہ لکھتا رہا ہو تو اس سے بہت مدد مل سکتی ہے۔ خطوط جو اس نے لکھے ہوں یا اسے لکھے گئے ہوں۔ روزمرہ کی چھوٹی موٹی باتیں جن کا ذکر کاپیوں یا نوٹ بکوں میں مل جائے۔ اگر وہ سرکاری ملازم رہ چکا ہو تو اس کی ملازمت کا ریکارڈ اور اسی قسم کی دوسری دستاویزات۔ دوستوں اور واقف کاروں کی یادداشتیں۔ ان لوگوں کے انٹرویو جو اس کے جاننے والے ہوں۔ بیوی بچوں سے ملاقاتیں۔ اگر سوانح نویس اس شاعر یا ادیب سے ذاتی طور پر واقف ہو تو اس کے اپنے تاثرات اور معلومات۔ لیکن اگر کسی ایسے شخص کے سوانح لکھنے کا ارادہ ہو جسے فوت ہوئے کم و بیش سو یا سو سے زیادہ برس گزر چکے ہوں تو صرف مطبوعہ یا غیر مطبوعہ مواد کو سامنے رکھنا پڑے گا۔

مغربی ادب میں سوانح نویسی کو بطور صنفِ ادب سترھویں صدی کے نصف آخر میں مقبولیت حاصل ہوئی۔ فی زمانہ یہ مقبول ترین ادبی اصناف میں سے ہے اور بڑے ضخیم سوانح تواتر سے شائع ہو رہے ہیں۔

اردو میں معدودے چند سوانح موجود ہیں۔ بالعموم سوانح لکھنے کا رواج نہیں۔ درحقیقت اردو شعرا اور ادبا کے سوانح لکھنا ممکن بھی نہیں کیونکہ ہمارے یہاں خطوط، روزنامچے، دستاویزات وغیرہ کو محفوظ رکھنے کا تکلف نہیں کیا جاتا۔

Black Comedy

کالا طربیہ

اس ترکیب کو پہلے پہل فرانسیسی ڈراما نگار، اے نوئی (Anouilh) نے استعمال کیا۔ ۱۹۳۰ء اور ۱۹۵۰ء کی درمیانی مدت میں اس نے جو ڈرامے لکھے تھے انھیں ''گلابی پارے'' اور ''سیاہ پارے'' کہا ہے۔ یہ امکان بھی ہے کہ یہ ترکیب اس نے فرانسیسی شاعر، اندرے برتوں (Breton) کے انتخاب ''کالے مزاح کی انتھالوجی'' (۱۹۴۰ء) سے اخذ کی جس میں ایسی تحریروں کو یکجا کیا گیا تھا جو مزاحیہ انداز میں صدمہ انگیز، ڈراؤنے اور گھناؤنے معاملوں کا جائزہ لیتی ہوں۔

کالا طربیہ ایسا ڈراما ہے جس میں آدرشوں اور اعلیٰ اقدار پر سے یقین اٹھ جانے کی عکاسی کی جاتی ہے۔ کلبیت کا زور ہوتا ہے۔ ایسے کرداروں سے واسطہ پڑتا ہے جن کے دل میں نہ تو کسی چیز پر یقین ہے نہ امید باقی ہے۔ ان کے حالات تقدیر یا اتفاقات کے تابع نظر آتے ہیں۔ ناقابلِ فہم قوتیں ان کی زندگیوں کو اپنے چنگل میں دبوچے رکھتی ہیں۔ گویا وہ اول تا آخر ایک لایعنی دبدھا میں گرفتار دکھائی دیتے ہیں۔ ڈراما نگار یہ کہتا معلوم ہوتا ہے کہ جب اختیار میں کچھ بھی نہیں، بچاؤ یا نجات کی کوئی صورت نہیں، تو کیوں نہ ہنسا ہی جائے۔ لیکن یہ زہر خند یا کٹیلا مزاح جو بھی ہے اپنے میں ایک بے رحم کڑواہٹ رکھتا ہے۔

Blank Verse

نظم معریٰ

ایسی شعری ہیئت جو قوافی سے سروکار نہ رکھے۔ مغربی ادب میں اس کو جدت یا بدعت نہیں سمجھا جا سکتا۔ قدیم یونانی اور رومن شاعری غیر مقفیٰ ہوتی تھی۔ اس کے برعکس عربی فارسی ادبی روایات میں غیر مقفیٰ شاعری کا تصور موجود نہ تھا۔ شاید اس میں قافیوں کی فراوانی کا ہاتھ ہو۔

اردو ادب میں نظم معریٰ کا رواج انگریزی کے چلن کے بعد پڑا۔ سولھویں صدی کے انگریز ڈراما نگاروں نے بالخصوص اسے کثرت اور عمدگی سے استعمال کیا تھا۔ ڈراموں میں نظم معریٰ اور ایامبک پینٹا میٹر نامی بحر کا چولی دامن کا ساتھ تھا۔ وجہ یہ کہ اس بحر کا آہنگ عام بول چال سے قدرے مناسبت رکھتا تھا اور مکالموں کے لیے موزوں تھا۔ اردو میں کوئی بحر نظم معریٰ سے مخصوص نہیں۔ قافیے کی عدم موجودگی کافی سمجھی جاتی ہے۔

Burlesque

برلیسک

کسی ڈرامے یا غنائیے یا اوپیرا کی ایسی پُر غلو نقل جس پر استہزا کا گمان ہو۔

برلیسک کا لہجہ اور اسلوب پیروڈی سے زیادہ زوردار اور کھلا ڈلا ہوتا ہے۔

برلیسک کا بنیادی تعلق سٹیج سے ہے۔ بنیادی مقصد ناظرین کو تفریح فراہم کرنا ہے۔ تاہم منتقمانہ انداز میں کسی ہم عصر ڈراما نگار کا مذاق اڑانے کی گنجائش بھی ہے۔

برلیسک کے نمونے سٹیج کے علاوہ بھی نظر آ جاتے ہیں۔ پوپ کی نظم The Rape of the Lock نہ صرف شاعرانہ کمال کا نمونہ ہے بلکہ برلیسک میں مضمر امکانات کو بھی اجاگر کرتی ہے۔

Caricature
کیری کیچر

ادب یا آرٹ میں کوئی کردار یا کسی شخص کی تصویر جس میں اس کردار یا شخص کے نمایاں ترین خدوخال یا خصائص کو بڑھا چڑھا کر یا تھوڑا مسخ کر کے پیش کیا گیا ہو۔ لیکن اس مبالغہ آمیزی سے ہنسانے یا دل بہلانے کا کام زیادہ لیا جاتا ہے۔ استہزا یا طنز کا عنصر نمایاں نہیں ہوتا۔

Carnivalization

جشن آرائی

کارنیول ایک جشن تھا جو رومن کیتھولک لینٹ کے روزے شروع ہونے سے پہلے مناتے تھے۔ لینٹ کے دوران میں گوشت کھانا منع تھا۔ چنانچہ ایسٹر کے تہوار سے پہلے کارنیول گوشت کھانے کا آخری موقع ہوتا تھا۔ زیادہ وسیع معنی میں کارنیول سے ایسا جشن یا میلا مراد ہے جس میں دھوم دھام سے رنگ رلیاں منائی جائیں، دعوتیں اڑیں اور طرح طرح کے تماشے دیکھنے کو ملیں۔ پرانے وقتوں میں بعض جشن ایسے بھی ہوتے تھے جن کے دوران میں ایک دو دن کے لیے بالا دستی اور زبردستی کے تعینات کو بالکل الٹ پلٹ دیا جاتا تھا۔ عام دنوں کی پابندیاں باقی نہ رہتی تھیں۔ ادنیٰ لوگ اقتدار پر فائز اور اکابرین اقتدار سے محروم نظر آنے لگتے تھے۔ گویا تھوڑی دیر کے لیے ضابطوں اور درجہ بندیوں کے جبر سے نجات مل جاتی تھی۔

''جشن آرائی'' کی اصطلاح روسی نقاد باختن Bakhtin (۱۸۹۵ء-۱۹۷۵ء) نے خاص معنی میں استعمال کی اور بتایا کہ کارنیول کا روزمرہ کی زندگی میں دخیل یا شامل ہونا کس طرح زبان اور ادب کی تشکیل میں کردار ادا کرتا ہے۔ باختن نے یہ نظریہ پیش کیا کہ ادب میں کارنیول کا عنصر باغیانہ ہے۔ یہ اقتدار کو درہم برہم کر ڈالتا ہے اور زندگی کرنے کی متبادل طرزوں کی نشان دہی کرتا ہے۔ کارنیول آزاد ہو

جانے کی علامت ہے۔

ایک اور کتاب میں باختن نے تالستائی اور دستوئیفسکی کے ناولوں کا موازنہ کرتے ہوئے جشن آرائی کے تصور کو آگے بڑھایا۔ اس نے کہا کہ تالستائی کے ناول یک آوازی ہیں جن میں ہر واقعہ اور ہر کردار کلی طور پر مصنف کی مرضی کا تابع ہے۔ اس کے برعکس دستوئیفسکی کے ناول مکالماتی یا کثیر آوازی ہیں۔ مختلف کردار ایک دوسرے سے تضاد خیالات کا آزادی سے اظہار کرتے ہیں۔ دستوئیفسکی ان پر اپنا نقطۂ نظر مسلط نہیں کرتا۔ باختن نے اس کثیر آوازی کو ایک طرح کا نہایت متحرک اور آزاد کرنے والا اثر قرار دیا ہے۔ اس کے ذریعے سے کرداروں کو اپنی انفرادیت ظاہر کرنے کا موقع ملتا ہے۔ بہر حال، باختن کی مراد یہ بھی نہیں کہ ناول نگار کو اپنے مواد پر اختیار ہی نہیں رہتا۔ کہنے کا مطلب صرف یہ ہے کہ جس طرح میلا رونق اور بے فکری سے عبارت ہے اسی طرح کثیر آوازی ناول میں زیادہ آزادی اور کشادگی ہے۔

Catharsis

تنقیہ

تنقیہ اصل میں طبی اصطلاح ہے جس کے معنی ہیں: جسم سے فاسد یا ردی مادوں کا اخراج جو ظاہر ہے صحت مندی کا سبب بنے گا۔ ارسطو نے اس لفظ کو اپنی تصنیف ''بوطیقا'' میں المیے کی توضیح کے لیے استعمال کیا ہے۔ جملہ یہ ہے: ''المیہ ہراس اور ترس کے ذریعے سے انھیں جذبات کے اخراج کا سبب بنتا ہے۔'' یقین سے نہیں کہا جا سکتا کہ ارسطو کا مطلب کیا ہے۔ اس بارے میں مدت سے بحث جاری ہے اور جاری رہے گی۔ ارسطو کی مراد شاید یہ ہو کہ المیے میں کرداروں کے مصائب کو دیکھ کر ناظرین میں بھی ہراس اور ترس کے جذبات بیدار ہو جاتے ہیں اور وہ عبرت حاصل کرتے ہیں۔

یہ خیال بھی ظاہر کیا گیا ہے کہ یہاں ناظرین کی تطہیر مقصود نہیں۔ المیہ میں پیش آنے والے واقعات اپنے طور پر تطہیری عمل ہیں۔ ابتدا میں ہیرو کسی غلط فعل کی وجہ سے آلائشوں میں لپٹا نظر آتا ہے مگر جب ایک ایک کر کے رازوں سے پردے اٹھتے ہیں اور ہیرو کو اپنے کیے پر پشیمانی ہوتی ہے تو دیکھنے والوں کی سمجھ میں آنے لگتا ہے کہ ہیرو بدنیت نہ تھا بلکہ حالات نے اس کے گرد بدگمانی، بدنامی اور تباہی کا جال بُن دیا تھا۔ یہ وضاحت ہراس کے بعد دردمندی کو جنم دیتی ہے۔ جو بھی سہی، یہ اشکال باقی رہتا ہے کہ ترس کو فاسد شے کیوں کر سمجھا جائے؟ شاید ترس یا دردمندی کی بالقوہ حیثیت کو فعال بنانے کی طرف اشارہ ہو۔

Classic

کلاسیک

مغربی ادبی روایت میں کلاسیک سے عموماً تین مطلب لیے جاتے ہیں۔ اول، قدیم یونان اور قدیم روما کا ادب۔ دوسرے، کسی زبان کا وہ تمام شعری یا نثری سرمایہ جسے ایک مدت سے قبولِ خاص و عام حاصل ہو اور جو ادبی حلقوں اور ناقدوں کی نظر میں بڑی اہمیت کا حامل ہو۔ تیسرے، بعض اوقات کسی زبان میں تازہ تصنیف کو اس خیال سے کہ شاید اس کی اہمیت مدتوں برقرار رہے گی کلاسیک کہہ دیا جاتا ہے۔

اردو میں اس لفظ کے استعمال میں احتیاط سے کام نہیں لیا جاتا۔ ہر پرانی ادبی تصنیف کو کلاسیک کے زمرے میں شامل کرنے کی روش عام ہے، چاہے اس میں قدامت کے سوا کوئی خوبی نہ ہو یا وہ محض لسانی اعتبار سے توجہ کی مستحق ہو۔

Classicism, Neoclassicism

کلاسیکیت، نو کلاسیکیت

''کلاسیکیت'' اور ''نو کلاسیکیت'' (بالخصوص نو کلاسیکیت) کی اصطلاحیں اب تاریخِ ادب میں یورپی شاعری کے ایک خاص دور کو ظاہر کرتی ہیں۔ بالعموم ''کلاسیکیت'' کو ''رومانیت'' کے تضاد کے طور پر دیکھا جاتا ہے کیونکہ رومانی شاعروں نے ''نو کلاسیکیت'' کے دور کے شعراء کے اُسلوب سے بغاوت کی۔ یہ اصطلاحات جو اب اتنی مقبول ہیں کہ ان کو استعمال کیے بغیر انگریزی شاعری کے ادوار پر بحث مشکل ہے خود رائج معنوں میں اتنی پرانی نہیں۔ ان کا عام چلن بیسویں صدی ہی کا قصہ ہے۔ ظاہر ہے جن شعراء کو ''نو کلاسیکی'' کہا گیا وہ خود تو یہ اصطلاح استعمال نہیں کرتے تھے۔ انھیں یہ نام تو بہت بعد میں ادبی مورّخین نے دیا۔ انیسویں صدی کے آغاز میں جب ان شعراء کی مقبولیت میں کمی آ چکی تھی تو ان کے دور کو The Augustan Age کہا جاتا تھا یا ان کے سرخیل شاعر پوپ کے حوالے سے The Age of Pope۔ قدماء کی تقلید اور طے شدہ فنی اصولوں کی پاس داری کو اُن کی پہچان سمجھا جاتا تھا۔ ''نو کلاسیکیت'' کا زمانہ ۱۶۶۰ء سے ۱۸۰۰ء تک پھیلا ہوا ہے۔ پوپ کے بارے میں اٹھارھویں صدی میں بھی یہ بحثیں ہوئیں کہ اُسے شاعر بھی کہا جا سکتا ہے یا نہیں۔ سوال یہ تھا کہ شاعری ''فطری'' ہوتی ہے یا ''مصنوعی''

(کچھ ''آمد'' اور ''آورد'' جیسی بحث) اور پوپ کی شاعری میں حد سے بڑھی ہوئی آورد'' واقعی شاعری ہے بھی یا نہیں۔

سینٹس بری (Saintsbury) نے اپنی مشہور ''ہسٹری آف کرٹسزم'' (مطبوعہ ۱۹۰۲ء) میں ''نو کلاسیکیت'' کے لیے ایک باب مخصوص کیا مگر اس اصطلاح کا عام استعمال ۱۹۲۰ء کے بعد شروع ہوا۔ ٹی ای ہیوم (T.E.Hume) کا مشہور مضمون ''کلاسیکیت اور رومانیت'' اور ایلیٹ کا خود کو ادب میں ''کلاسیکیت پسند'' قرار دینا ان مباحث کے اہم محرک بنے۔ انگریزی میں ''کلاسیکیت'' کے اہم نمائندے ڈرائیڈن (Dryden)، پوپ، ایڈیسن، سوئفٹ، جانسن، گولڈ سمتھ اور ایڈمنڈ برک کو قرار دیا جاتا ہے جن کی مشترک خصوصیات کو کچھ یوں مرتب کیا گیا ہے۔

۱- یہ مصنف روایت پسند تھے۔ ان کا خیال تھا کہ کلاسیکی شعرا، قدماء (اس سے ان مصنفوں کی مراد یونانی اور بالخصوص رومی دور کے بڑے شاعر، ادیب تھے)، نے شعر و ادب کے جو عظیم نمونے مہیا کر دیے ہیں اُن کی تقلید ہی سے اچھا ادب تخلیق کیا جا سکتا ہے، جدّت وغیرہ کی باتیں غیر اہم ہیں۔ چونکہ یہ مصنف کلاسیکی ادیبوں کی پیروی کرتے تھے اسی لیے وہ نو کلاسیکی کہلائے۔

۲- ادب بنیادی طور پر ''فن'' یا ''ہُنر'' ہے جس کے لیے اس ہُنر کے اُصولوں کی پاس داری لازم ہے۔ مسلسل ریاضت اور مشقت ہی سے اس ہُنر کو سیکھا جا سکتا ہے۔ اعلیٰ فنی نمونوں کی پیروی کی کوشش ہی سے اس طرح کی فنی کاملیت تک پہنچا جا سکتا ہے۔ انفرادی طور پر فن کار کا ''فطری جینئس'' کچھ نیا پن یا تازگی لا سکتا ہے مگر کاملیت تک اصل راہ ریاضت اور اعلیٰ نمونوں کی تقلید ہے۔

۳- شاعری کا اصل موضوع خود انسان ہے مگر وہ انسان ایک منظم معاشرے کا

حصہ ہے۔ گویا شاعری انسانی زندگی کا عکس پیش کرتی ہے۔ شاعری ایک آئینہ ہے جس میں انسانی زندگی منعکس ہوتی ہے۔ شاعری انسانی زندگی کے لیے معلّم بھی بنتی ہے اور تفریحی چیز بھی ہے یعنی اس میں مزہ بھی ہے اور یہ کام کی باتیں سکھاتی بھی ہے۔

۴۔ موضوع اور فن کی سطح پر شاعری روزمرہ کے عام اور نمائندہ تجربات کا اظہار ہے۔ یہ فن کار کے انوکھے تجربوں کا بیان نہیں (بعض مصنفوں نے البتہ ''نیچرل اور نیو'' کے توازن کی بات کی ہے)۔

۵۔ فکری سطح پر یہ شاعر انسان کو لامحدود نہیں بلکہ اپنے عہد کے فلسفیوں کے تتبع میں محدود صلاحیتوں کا حامل سمجھتے تھے۔ انسان سماجی اور مذہبی اقدار کے دائرے کے اندر ہی اپنی صلاحیتوں کو اُجاگر کرسکتا ہے چنانچہ انسانی غرور اور بے معنی انا منفی چیزیں ہیں۔ آپے سے باہر ہونا نہ سماجی سطح پر درست ہے نہ فنی سطح پر۔ ''نوکلاسیکیت'' کے فنی حربوں میں Wit کو خاص اہمیت دی جاتی ہے۔

Cliche

کلیشے

کوئی ایسا قول یا جزوِ کلام جو کثرتِ استعمال سے بے معنی ہو کر رہ گیا ہو اور لکھنے اور بولنے والے اسے بلا تکلف، بغیر سوچے سمجھے لکھتے اور بولتے رہتے ہوں۔ بہت سی باتیں اس طرح کے بے محل اور بے محابا استعمال سے اپنی تازگی کھو کر گھسے پٹے کلمات میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ مثلاً کسی کی وفات پر یہ کہنا کہ ”ان کے انتقال سے جو خلا پیدا ہو گیا وہ کبھی پُر نہ ہو سکے گا“ یا ”نظریاتی سرحدوں کی حفاظت“ یا ”عصری تقاضوں“ کا ذکر کرنا یا کسی ترجمے کی تعریف میں یہ کہنا کہ ”اس پر اصل کا گمان ہوتا ہے“ یا کسی حکومت کا دعویٰ کرنا کہ وہ کسی کو ”امنِ عامہ سے کھیلنے کی اجازت نہیں دے گی۔“ غزل کے بہت سے روایتی مضامین کا بھی غیر محتاط شاعروں کی زبانی یہی حشر ہوتا ہے۔

اردو میں Cliche کا کوئی مناسب مترادف موجود نہیں۔ اس مقصد کے لیے ”مُبذَلہ“ (جمع: مبذلات) سے کام لیا جا سکتا ہے جو بڑی حد تک مفہوم کو ادا کرتا ہے۔

Comedy

طربیہ

کامیڈی جس یونانی لفظ سے مشتق ہے اس کا مطلب ''رنگ رلیاں منانے والی منڈلی کا گیت'' ہے۔ بظاہر ابتدا میں اس کا تعلق زرخیزی کی کسی رسم یا تہوار سے ہوگا۔ قدیم یونان میں المیہ اور طربیہ میں بڑا فرق یہ تھا کہ المیہ کے پلاٹ معروف اسطوروں اور تاریخی واقعوں پر مبنی ہوتے تھے۔ اسی رعایت سے ان کے بڑے بڑے کردار بادشاہ، شہزادے، سپہ سالار اور سورما دکھائے جاتے تھے جن کے گرد عظمت کا ہالہ ہوتا تھا۔ اس کے برعکس طربیہ کے پلاٹ من گھڑت اور کردار عام لوگ یا ہم عصر نامور افراد ہوتے تھے۔ پلاٹ ایسے چنے جاتے جن میں طنز و مزاح اور پھکڑ پن کی خاصی گنجائش ہو۔

فی زمانہ طربیہ کی متعدد قسمیں ہیں، حتیٰ کہ بعض ڈرامے المی طربیہ (tragi-comic) کہلاتے ہیں۔ المیہ ڈراموں میں بھی منہ کا مزہ بدلنے کے لیے ایسے کردار یا واقعات شامل کر دیے جاتے ہیں جو مزاحیہ ہوں لیکن ان کی حیثیت بہر طور ثانوی یا ضمنی ہوتی ہے۔

طربیہ کا بنیادی مقصد ناظرین کو ہنسانا ہے۔ دل کس کا نہیں چاہتا کہ شرارت کی جائے اور دوسروں کو بیوقوف بنایا جائے لیکن عام زندگی میں اس کے مواقع یا تو

بہت کم ملتے ہیں یا خطرے سے خالی نہیں ہوتے۔ ناظرین طربیے کو سٹیج پر دیکھتے ہیں تو اسے ''حدیثِ دیگراں'' سمجھ کر محظوظ ہوتے ہیں۔ طربیہ میں کردار بیوقوف بنتے ہیں، دوسروں کو بیوقوف بناتے ہیں۔ کبھی کبھی وہی شخص الو بنتا یا منہ کی کھاتا ہے جو خود کو حد سے زیادہ چالاک سمجھتا ہو۔ جب طربیے میں کوئی برخود غلط، احمق، لالچی، بوالہوس یا بغیر اہلیت کے کسی اونچے مقام پر فائز کردار ایسی صورتِ حال سے دوچار ہو جاتا ہے جس سے اس کا وقار یا بھرم یا عیش آرام خاک میں مل سکتا ہو یا عاشقانہ منصوبے یا دنیوی کامیابی کو دھچکا لگتا ہو تو ناظرین بلا تکلف اس کی رسوائی پر ہنستے ہیں۔ اس بنا پر بعض ناقدین نے خیال ظاہر کیا ہے کہ طربیہ میں ایک مخفی پہلو سادیت کا بھی ہے یعنی دوسروں کو اذیت دے کر یا اذیت میں مبتلا دیکھ کر لطف حاصل کرنا۔ بہر حال، طربیہ اپنے طور پر نہ اخلاقی ہوتا ہے نہ غیر اخلاقی۔ یہ ضرور ہے کہ کوئی بڑا یا ہنر مند ڈراما نگار طربیے کا سہارا لے کر معاشرے کی ناہمواریوں، ناروا پہلوؤں اور نامعقول کرداروں پر لطیف پیرائے میں بڑی چوٹ کر سکتا ہے۔

Comedy of Manners

ادب آداب / تکلفات والا طربیہ

یہ ذکر آ چکا کہ طربیہ کی متعدد قسمیں ہیں۔ عموماً ان کے ساتھ چسپاں کیے جانے والے اسمائے صفات طربیے کی نوعیت کو واضح کر دیتے ہیں۔ ادب آداب والے طربیے کو الگ سے اس لیے درج کیا جا رہا ہے کہ طالب علم اس اصطلاح سے دو چار تو ہو سکتے ہیں لیکن اس کی مثال ہمارے ادب میں نہیں ملے گی۔

معاشرے کا ایک طبقہ ایسا ہوتا ہے جس سے تعلق رکھنے والے افراد خاص طرح کے ادب آداب، رہن سہن کے طریقوں اور زندگی کے رویوں کو اپنے پر فرض کر لیتے ہیں۔ یہ خواتین و حضرات یا تو بالائی طبقے سے تعلق رکھتے ہیں یا متوسط طبقے کے وہ لوگ ہوتے ہیں جو مال دار ہو گئے ہوں یا کسی قابلِ لحاظ عہدے پر فائز ہو چکے ہوں اور اس بنا پر بالائی طبقے میں گھل مل جانا چاہتے ہوں۔ ادب آداب والے طربیے میں اس نفاست پسند اور پر تصنع طبقے میں رائج فیشنوں اور تکلفات کا، جن پر حماقت مآبی کا گمان بھی ہو سکتا ہے، مضحکہ اڑایا جاتا ہے۔ طنز کا نشانہ وہ بنتے ہیں جو نفیس اور نستعلیق طبقے کی ظاہری چمک دمک اور شائستگی سے محروم ہوتے ہیں، خاص طور پر وہ لوگ جو بالائی طبقے کے اطوار اپنانے کی ناکام کوشش کرتے ہیں۔

پلاٹ میں حقیقت پسندی پر زور نہیں ہوتا۔ تاہم اسے مہارت اور پیچیدگی سے

ترتیب دیا جاتا ہے۔ پلاٹ سے زیادہ اہم کردار ہوتے ہیں گو ان کی انفرادیت اجاگر کرنے پر کوئی خاص توجہ نہیں دی جاتی۔ پلاٹ اور کرداروں سے کہیں زیادہ اہم شستہ کلبیت کی وہ فضا اور وہ شوخ اور پھڑکتے ہوئے مکالمے ہوتے ہیں جو اس طرح کے طربیے کی جان ہیں۔ ذہنی اور سماجی طور پر مرد عورت مساوی حیثیت رکھتے ہیں اور گفتگو میں خاصی بے لحاظی کا ثبوت دیتے ہیں۔ بعض اوقات کرداروں کو اخلاق سے عاری اور ہوس ناک دکھایا جاتا ہے۔ بالائی طبقے میں چونکہ اخلاقی قدروں کو اہمیت نہیں دی جاتی اور بے حجابی عام ہوتی ہے اس لیے یہ اخلاق باختگی اور ہوس ناکی بلا جواز نہیں۔ اس قسم کے طربیے سے آشنا ہونے کے لیے کونگریو، شیریڈن یا اوسکر وائلڈ کے کام سے رجوع کرنا چاہیے۔

Commitment

عہد کوشی

خود کو کسی خاص عقیدے یا تصور یے یا لائحۂ عمل کی وکالت کے لیے وقف کر دینا عہد کوشی ہے۔ بعض ادیب اور فن کار بھی اس طرح کی روش کو اپنا لینے میں مضائقہ نہیں سمجھتے، بالخصوص اگر اس کی نوعیت سیاسی یا نظریاتی یا اصلاحی ہو۔ عہد کوشی میں آزادیِ اظہار کی گنجائش کم ہوتی ہے۔ عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ عہد کوش ادیب اور فن کار کو کسی اوپر یا باہر سے نافذ کردہ حکمتِ عملی کا ساتھ دینا پڑتا ہے۔ عہد کوشی کا چرچا اشتراکی ادیبوں میں زیادہ تھا۔ اشتراکی جماعتوں کے بالاترین طبقے ہی یہ تعین کرتے تھے کہ کسی ریاست یا معاشرے میں ادب یا فن کا کیا کردار ہونا چاہیے۔ لیکن عہد کوشی انفرادی اور آزادانہ طور پر بطور نصب العین بھی اپنائی جا سکتی ہے۔ اردو ادب میں ترقی پسند تحریک عہد کوشی کی ایک جانی پہچانی مثال ہے۔

Courtly Love
درباری عشق

ایک طرح کی عشقیہ شاعری جس کا ۱۱۰۰ء سے ۱۳۵۰ء تک جنوبی فرانس میں بڑا چرچا رہا۔ اس طرز کے سخن گو تروبادور (Troubadour) کہلاتے تھے۔ محققین کا خیال ہے کہ اس شاعری کے چلن کے پسِ پردہ تین عناصر کارفرما تھے۔ جاگیردارانہ نظام کا سماجی معاشی ماحول، ہسپانیہ میں لکھی جانے والی عربی شاعری اور حضرت مریم سے عیسائیوں کی بے پناہ عقیدت۔ معلوم یہ ہوتا ہے کہ تروبادورانہ شاعری نے اپنا مزاج عربی شعری روایتوں سے اخذ کیا تھا۔ اس شاعری کی تفہیم میں دشواری یہ ہے کہ مغربی محققین اور ناقدین پر عشقِ مجازی اور عشقِ حقیقی کا فرق واضح نہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ خود تروبادور بھی اس فرق کی باریکیوں کو پوری طرح نہ سمجھ سکے ہوں۔

تروبادور، جن میں سے بعض کے نام معلوم ہیں، اپنی اصلی یا خیالی معشوقہ کے اس طرح پرستار نظر آتے ہیں جیسے وہ کوئی الوہی ہستی ہو۔ یہ شاعر بالعموم شاہی یا نوابی درباروں سے وابستہ تھے۔ اس لیے ان کا کلام ''درباری عشق'' کا نمونہ قرار پایا۔ اپنی نظموں میں شاعر ظاہر کرتا کہ وہ اپنی محبوبہ پر دل و جان سے فدا ہے، اس کی پرستش کو اپنا فرض اور حلقہ بگوشی کو اعزاز سمجھتا ہے۔ محبوبہ چونکہ کسی اور کی بیوی ہے اس لیے اس تک عاشق کی رسائی ناممکن ہے اور یہ فراقِ مسلسل شاعر کو سخن گوئی پر مجبور کرتا

ہے۔ بنیادی تصور یہ ہے کہ عشق عاشق کو منکسر اور مہذب اور آبرومند بنا دیتا ہے اور اس کی شخصیت کی یہی جلا محبوبہ کی نظر میں اس کا مرتبہ بڑھاتی ہے۔

مغربی نقادوں کے خیال میں تروبادورانہ عشق اصل میں فاسقانہ تھا کیونکہ ازمنۂ وسطیٰ میں شادیاں خاندانی مفادات کو مدِنظر رکھ کر کی جاتی تھیں۔ شادی میں عورت مرد کی مرضی کو دخل نہ تھا۔ اس لیے میاں بیوی میں محبت کا امکان بہت کم تھا۔ عشاق ناجائز تعلقات ہی قائم کر سکتے تھے۔ امکان یہی ہے کہ مذکورہ بالا تشریح باوزن نہیں۔ جو بھی سہی، یورپ میں غنائی شاعری کو پروان چڑھانے میں "درباری شاعری" کا بڑا حصہ ہے۔

Dadaism

دادائیت

ایک تحریک جو پہلی عالمی جنگ کے دوران میں اور فوراً بعد آرٹ اور ادب پر اثر انداز ہوئی۔ تحریک کے بانی مبانی چار اشخاص تھے جنھوں نے 1917ء میں زیورخ (سوئٹزر لینڈ) سے اس کا آغاز کیا۔ رومانیہ سے تعلق رکھنے والا ایک شاعر، ترستان تزارا (قلمی نام) تحریک کو پروان چڑھانے میں پیش پیش تھا۔

سائنسی علوم میں پیش رفت اور پہلی عالمی جنگ کی خوں ریزی نے یورپی معاشرے کو ہلا کر رکھ دیا تھا۔ پرانے تیقنات متزلزل ہو گئے تھے۔ سائنس کا کہنا تھا کہ حقیقت غیر متبدل شے نہیں اور انسان نہ عقل پسند ہے نہ خود آگاہ۔ جنگ سے ثابت ہوا تھا کہ انسانیت نے اخلاقی طور پر کوئی ترقی نہ کی تھی۔ انسان پہلے کی طرح تخریب اور قتل و غارت پر آمادہ تھا۔ اس صورتِ حال کے پیشِ نظر فنون اور ادب کی افادیت مشکوک نظر آتی تھی۔

لیکن پرانی قدروں کے خلاف بغاوت پر آمادہ یہ سب لوگ بہر طور ادیب اور فن کار ہی رہے۔ ادب اور فن سے رشتہ قائم رکھنا ادب اور فن کی نہ ختم ہونے والی افادیت کا اقرار ہی تھا۔ وہی جو ہر طرح کے اصولوں، نظریوں، آدرشوں اور روایتوں کے خلاف تھے خود اپنے اصول اور نظریے گھڑنے پر مجبور نظر آئے۔ بچپن کی

معصومیت کی طرف لوٹ جانے کی خواہش ظاہر کی گئی۔ یہ بھی کہا کہ لاشعور سے رابطہ قائم کر کے نئی کیفیات تک رسائی حاصل کی جاسکتی ہے۔ یوں دادائیت بالآخر سرئیلزم میں ضم ہوگئی۔

فنون اور ادب میں دادائیت کے نمونے زیادہ تر کولاز (Collage) کی صورت میں سامنے آئے یعنی اَن مِل بے جوڑ چیزوں کو اٹکل پچو انداز میں اس طرح یکجا کرنا کہ یہ ظاہری بے ترتیبی بھی کسی باطنی ترتیب کا تاثر دے۔ پہلی عالمی جنگ کے بعد اس تحریک کو چند سال پیرس میں بڑی مقبولیت حاصل رہی۔ پھر اس کی بساط لپٹ گئی۔

Decadence
زوال آمادگی

ادب اور فن کے میدان میں اعلیٰ قدروں کی پاس داری کرنے کے بجائے سطحی، سنسنی پیدا کرنے والے پر تصنع رویوں کو اپنا لینا زوال آمادگی ہے۔ اگر زوال آمادہ دور کسی ایسے زمانے کے بعد آئے جس کے دوران میں ادب اور فن نے تخلیقی بلندیوں کو چھولیا ہو تو اس کی گراوٹ اور بھی نمایاں ہو جاتی ہے۔ پست قسم کی لذت پرستی، کھوکھلی جذباتیت، ادیب اور فن کار کا اپنی الگ حیثیت جتانے کے لیے عجیب انداز اختیار کرنا، ادب برائے ادب یا فن برائے فن کے نظریوں کو اچھالنا، مبتذل اور عامیانہ مضامین کے دائروں میں گھومتے رہنا اور مسلمہ اقدار سے بیزاری، بے دلی، یہ سب زوال آمادگی کے خاص پہلو ہیں۔ بعض اوقات ادب اور فن میں ابھرنے والے زوال آمادہ رجحانات کا تعلق سیاسی زوال سے جوڑ دیا جاتا ہے۔ ان دونوں معاملات کا لازم وملزوم ہونا ضروری نہیں۔

Deconstruction

ساخت شکنی، ردِّ تشکیل، لاتشکیل

"ڈی کنسٹرکشن" کے فلسفیانہ مباحث کا آغاز فرانس سے ہوا اور ژاک دریدا (Jacques Derrida) اس مکتبِ فکر کا سب سے اہم ترجمان ہے۔ "ڈی کنسٹرکشن" مغربی مابعدالطبیعیاتی روایت کے خلاف بغاوت ہے۔ دریدا کے خیال میں ساخت شکنی کے عمل کے دو پہلو ہیں: ایک تو مسئلہ انگیز تکلمہ (problematic discourse) کی نوعیت کو افشا کرنا، دوسرے مابعدالطبیعیات کو اُس کی جگہ سے کھسکا کر اُس کی حدود کو واضح کرنا۔

"ڈی کنسٹرکشن" میں معانی کو لامحدود قرار دیا جاتا ہے۔ متن کے اپنے تناظر (context) کے حوالے سے بے شمار معنی ہو سکتے ہیں۔ کسی خاص تشریح کو حتمی قرار نہیں دیا جاسکتا۔ متن signifiers کا ایک کھیل ہے۔ معانی کی کثرت کی وجہ سے یہ آزادانہ کھیل جاری رہتا ہے کہ معنی کی ایک تہہ کے نیچے اور کیا معنی ہیں۔

۱۹۶۰ء کے بعد فرانس میں اس مکتبِ فکر کے اثرات گہرے ہوتے گئے مگر امریکہ میں ۱۹۷۰ء کے بعد اس نے خوب مقبولیت حاصل کی اور اس سلسلے میں خوب بحثیں چلیں۔ ڈی کنسٹرکشن کو مظہریات (فنومینولوجی) اور ساختیات سے آگے کی چیز قرار دیا گیا۔ بہت سے ادبی نقاد اس رُجحان سے متاثر ہوئے۔ ان میں سے پال

ڈی مان (Paul de Man)، جے ہلز ملر (J.Hillis Miller) اور باربرا جونسن (Barbara Johnson) بہت مشہور ہیں۔ ''ژیل سکول'' (ژیل یونیورسٹی سے وابستہ نقاد) بھی اِس رُجحان سے متاثر ہے۔ یہ ادبی نقاد ادبی متن کو تشکیک کی نظر سے دیکھتے ہوئے اس کی روایتی تعبیروں کو رد کرتے ہوئے ساخت شکنی کا وہ نکتہ تلاش کرتے ہیں جو متن میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ جسے ڈھونڈ لیا جائے تو متن ''ڈی کنسٹرکٹ'' ہو جاتا ہے اور نئی تشریحات سامنے آ جاتی ہیں۔ ڈی کنسٹرکشن کے طریقِ کار پر ایک اعتراض تو یہ ہوا کہ یہ متن کو اُسی کے تاریخی سیاق و سباق سے الگ کر کے اُس کا حلیہ بگاڑ دیتی ہے۔ دوسرا یہ کہ اگر معانی کی تلاش ایک کبھی نہ ختم ہونے والا کھیل ہے تو بات مہملیت تک جا پہنچتی ہے۔ کچھ معترضین نے یہ بھی کہا کہ ڈی کنسٹرکشن، جو دوسرے نظاموں اور طریقوں پر تنقید سے شروع ہوئی، خود ایک نظام یا طریقہ بن کر محدود ہو گئی۔ بہرحال ڈی کنسٹرکشن کے طریقِ کار کے تحت جو تنقید لکھی گئی اُس میں بعض جگہ ایسی بصیرت ملتی ہے جو دوسرے طریقوں سے حاصل ہو سکتی ہے۔ اب اِس مکتبِ فکر کے اثرات امریکہ میں بتدریج کم ہوتے جا رہے ہیں۔

Dialectics

جدلیات

سوال جواب پر مبنی جو اسلوب افلاطون کے مکالمات میں ملتا ہے اسے فلسفے میں جدلیات کی اصطلاح کی ابتدائی شکل سمجھنا چاہیے۔ افلاطون کے مکالموں کا مرکزی کردار، سقراط، فلسفیوں، مفکروں، فنون کے ماہروں سے پوچھتا رہتا ہے کہ بعض لفظوں کا، مثلاً ''انصاف'' یا ''نیکی''، جو ان کی زبان سے ادا ہوتے ہیں صحیح مفہوم کیا ہے۔ چونکہ اس طرح کے الفاظ کی جامع تعریف بہت مشکل ہے اس لیے جواب دینے والے گڑبڑا جاتے اور اس تکلیف دہ احساس سے دوچار ہوتے کہ ان کا علم سطحی اور فکر ژولیدہ ہے۔ اس سوال جواب کا مثبت پہلو یہ ہے کہ جواب دہندہ لفظوں کے صحیح معانی کے بارے میں سوچ بچار پر مجبور ہو جاتے۔ منفی پہلو یہ ہے کہ خود سقراط نے کبھی کسی اصطلاح کی جامع تعریف کرنے کا تردد نہیں کیا۔

اٹھارویں صدی کے آخر اور انیسویں صدی کے شروع میں ہیگل، فختے اور کانٹ جیسے جرمن فلسفیوں نے جدلیات کے مفہوم کو ایک نیا اور وسیع تر رخ دیا۔ فختے نے جدلیاتی مباحثے کی ساخت کے مشترک خصائص کے تین مرحلے تجویز کیے۔ اس نے کہا کہ پہلے ایک قضیے کو ثابت کیا جائے۔ پھر اتنا ہی مستحکم ثبوت کسی ایسے قضیے کے حق میں لایا جائے جو پہلے قضیے سے کوئی مطابقت ہی نہ رکھتا ہو۔ اس کے بعد ان

قضایا کے تضاد کے سارے مسئلے کو ایک مختلف رخ سے دیکھ کر حل کیا جائے۔ بتایا جائے کہ تضاد اس بنا پر پیدا ہوا کہ استدلال اور علم کی اپنی اپنی حدود ہیں۔ جب پہلے سے بعض مفروضات کو درست تصور کر لیا جاتا ہے تو تضاد سے بچنا ممکن نہیں رہتا۔

ہیگل نے جدلیات کے ضمن میں زیادہ ژرف نگاہی سے کام لیا۔ ہیگل نے جن مراحل کا ذکر کیا انھیں ہمہ گیر، اختصاصی اور انفرادی قرار دیا جا سکتا ہے۔ ہمہ گیری انتہائی سادہ لوحی پر مبنی اپنی ذات پر مکمل ایقان کا مرحلہ ہے۔ بعینہٖ جیسے نوزائیدہ بچے کو اپنے وجود کے سوا دنیا کا کوئی شعور نہیں ہوتا۔ لیکن یہ علم یا ایقان حقیقی نہیں۔ حقیقی علم صرف دوئی یا علیحدگی سے دوچار ہونے کے بعد حاصل ہو سکتا ہے۔ جب فرد کو پتا چلے گا کہ وہ کیا نہیں ہے (یعنی غیر کو پہچان لے گا) تو جانے گا کہ وہ خود کیا ہے۔ اس طرح ہمہ گیری اختصاص میں بدل جائے گی۔ اس مرحلے سے بالیدگی اور خود آگہی کے ایک بار آور دور کا آغاز ہوگا۔ ہیگل نے انسانی تاریخ کو اسی انداز سے دیکھا ہے۔ گویا آخری مرحلے کی انفرادیت میں پہلے مرحلے کی ہمہ گیری دوبارہ حاصل ہو جاتی ہے لیکن اب وہ نئے انداز سے، گہرائی کے ساتھ، خود شعوری کی حامل ہوتی ہے۔

مارکس نے ہیگل کے ماڈل کو سامنے رکھ کر وضاحت کی کہ انسانی تاریخ کس طرح آگے بڑھتی ہے۔ اس نے پیداوار کے ذرائع کے ادوار متعین کیے۔ جب انسان اوائلی اشتراکیت کی سادہ لوح ہمہ گیری سے نکل کر، جبر کے تحت، طبقاتی معاشرے کا حصہ بن جاتا ہے تو تاریخ کا آغاز ہوتا ہے۔ انسان تاریخ بناتے ضرور ہیں لیکن اپنی مرضی سے نہیں۔ حالات کا جبر انھیں آزادانہ قدم نہیں اٹھانے دیتا۔ اشتراکیت برپا ہوتے ہی پرانی قسم کی تاریخ ختم ہو جائے گی کیونکہ انسان اپنی سماجی حیثیت کو پہچان لیں گے۔ یہ گویا ہیگل کا خود آگہی والا مرحلہ ہوگا۔ اس کے بعد انسان

اپنی مرضی کی تاریخ اور معاشرہ بنا سکیں گے۔

بیسویں صدی میں فرینک فرٹ سکول کے فلسفی تھیوڈور اڈورنو (Adorno) اور تحلیلِ نفسی کے فرانسیسی ماہر ژاک لاکان (Lacan) نے کہا کہ ہیگل کا یہ دعویٰ کہ بالآخر مطلق سچائی تک رسائی ہو سکتی ہے خواہ مخواہ کا ادعا ہے۔ اڈورنو نے ایک منفی جدلیات تشکیل دی۔ اس نے کہا کہ جدلیاتی عمل دوسرے مرحلے میں آ کر رک جاتا ہے۔ ہم دنیا سے اور دنیا کے بارے میں اپنے علم کے تضادات اور بے ربطیوں سے شناسا تو ہو جاتے ہیں لیکن ان سے نجات نہیں پا سکتے۔ دوسری طرف لاکان کا کہنا ہے کہ ماں سے جدا ہو کر ہم خود ناکی اور زبان کی خالی اور نامکمل دنیا میں غوطے کھاتے رہتے ہیں اور ہماری ساری جدوجہد صرف اس غرض سے ہوتی ہے کہ ایک خیالی ہمہ گیری کو حاصل کر لیں۔ اس گم گشتہ ہمہ گیری کے متبادلات کی تلاش میں ہم زندگی گزار دیتے ہیں لیکن تحلیلِ نفسی کے ذریعے سے کوئی ایسا علاج ممکن نہیں جو کھوئی وحدت کو دوبارہ وجود میں لا سکے۔ لاکان کا یہ فیصلہ بھی ہیگل کے تیسرے مرحلے کی نفی ہے۔

Diction

لفظیات

شاعر یا نثر نگار اظہارِ خیال کے لیے جو لفظ چنتا ہے وہی اس کی لفظیات قرار پاتے ہیں۔ اسلوب کے تنوع میں لفظیات کا بڑا حصہ ہے۔ شعر یا نثر کے آسان یا پیچیدہ، مفرّس یا معرّب، سادہ یا رنگین، مانوس یا غریب ہونے کا انحصار ان لفظوں پر ہے جنھیں شاعر یا نثر نگار نے اپنا مافی الضمیر بیان کرنے کے لیے پسند کیا ہو۔

جدید تنقیدی رویوں میں معنی وہ نہیں جو پہلے سے سوچے سمجھے کسی منصوبے کے اظہار کی صورت میں ہم تک پہنچیں۔ اس کے برعکس، جب کسی سیاق و سباق میں موجود تمام لفظ مکمل طور پر فعال کردار ادا کریں تو معنی ظہور میں آتے ہیں۔ لہٰذا شعر یا نثر پارے کی ہیئت اور معنی کا فریضہ اصل میں یہ طے پایا کہ وہ ڈھکے چھپے انداز میں لفظوں میں ربط اور ترتیب پیدا کریں۔ ایسی صورت میں لفظیات یعنی لفظوں کے چناؤ کو معنی کا بنیادی عنصر تسلیم کرنا ہوگا۔

لفظیات کے مطالعے سے شاعر یا نثر نگار کے شعوری اور غیر شعوری رجحانات پر روشنی پڑتی ہے۔ بعض لفظوں سے اس کی خاص رغبت نفسیاتی کیفیات اور کشاکش کی غماز ہو سکتی ہے۔

Drama

ڈراما

ڈراما ایک یونانی لفظ سے مشتق ہے جس کا مطلب ''کر دکھانا'' ہے۔ مراد یہ ہے کہ کسی کہانی کو سنانے کی بجائے کرداروں کی مدد سے دکھایا جائے۔ ڈرامے کے سب سے قدیم نمونے یونان سے ملے ہیں۔ اس لیے اس صنفِ ادب کے لیے یہ یونانی لفظ بجا طور پر دنیا میں رائج ہوا۔ انگریزی میں ڈرامے کے لیے Play کا لفظ بھی مروج ہے۔ ڈراما اداکاروں کی مدد سے کھلے یا بند سٹیج پر ناظرین کے سامنے پیش کیا جاتا ہے۔ قدیم ترین نمونے منظوم ہیں اور موسیقی اور رقص ان کے لازمی اجزا تھے۔ یہ اب کسی کو معلوم نہیں کہ موسیقی اور رقص کس طرح قدیم یونانی ڈراموں کی معنویت میں اضافہ کرتے تھے۔ قدیم یونانی مثالوں کو سامنے رکھ کر رومن ڈرامے لکھے گئے۔ ایک مدت تک یورپ میں ڈراما ادبی منظر سے غائب رہا لیکن نشاۃِ ثانیہ میں اسے دوبارہ فروغ حاصل ہوا اور اس کی مقبولیت میں بعد میں کبھی کمی نہیں آئی۔ عربی اور فارسی ادبی روایات میں ڈراما موجود نہ تھا۔ سنسکرت میں ڈرامے لکھے جاتے رہے۔ چین اور جاپان میں ڈرامے کی صنف خاصی قدامت کی حامل ہے۔ البتہ اس کی وضع قطع ڈرامے کی مغربی روایت سے ہٹ کر ہے۔

قدیم یونان میں ڈرامے کی دو قسمیں تھیں: المیہ اور طربیہ۔ بعد میں ڈرامے کے

رنگ ڈھنگ میں بہت سی تبدیلیاں واقع ہوئیں۔ ڈرامے کی ایکٹوں (جنھیں ابواب سمجھیے) اور منظروں میں تقسیم بھی بعد کی بات ہے۔ ایکٹوں کی تعداد بھی مقرر نہ رہی۔

ڈراما دکھائی جانے والی چیز ہے۔ ڈراما نگار تو اپنا کردار ادا کرتا ہی ہے لیکن ڈرامے کی کامیابی یا ناکامی کا انحصار بہت سے عوامل پر ہے۔ ہدایت کاری، اداکاری، پیشکش، یہ سب معاملات ڈرامے کے موثر یا غیر موثر ہونے میں بہت دخیل ہیں۔ فلم بھی ڈراما بطرزِ دگر ہے۔ فرق یہ ہے کہ فلم جیسی بن گئی ہمیشہ ویسی ہی نظر آئے گی۔ سٹیج پر پیش کیا جانے والا ڈراما ہر بار مختلف کیفیت کا حامل ہوتا ہے اور ناظرین پر مختلف اثر مرتب کرتا ہے۔

Ecology

ماحولیات

ماحولیات کی تحریک انیسویں صدی کے نصف آخر میں شروع ہوئی اور جرمن معاشیاتی مفکروں نے بیسویں صدی کے ابتدائی برسوں میں اس موضوع سے بڑی دلچسپی لی۔ ماحولیات اور معاشیات میں ہمیشہ گہرا ربط رہا ہے۔ ماحولیات کے بارے میں خدشات ۱۹۶۰ء اور ۱۹۷۰ء کے درمیان میں بہت بڑھ گئے اور اب ایسا لگتا ہے کہ بہت سی تاریک پیش گوئیوں کے پورا ہونے کا وقت قریب آ پہنچا ہے۔

ماحولیاتی مسائل کی طرف توجہ مبذول کرانے اور جراثیم کش ادویہ بنانے والی کمپنیوں کی تجارتی حرص نباتاتی، حیوانی اور انسانی زندگی کو جو نقصان پہنچا رہی تھی اسے بے نقاب کرنے میں امریکی خاتون ریچل کارسن کا بڑا ہاتھ ہے۔ اس کی کتاب Silent Spring (۱۹۶۲ء) نے دنیا میں تہلکہ مچا دیا۔ یہ احساس تو لوگوں کو ۱۹۵۵ء کے بعد ہو چلا تھا کہ بہت سی آلودگی، جو عام زندگی کا حصہ ہے، زہریلے اثرات مرتب کرتی ہے اور یہ کہ تمباکو سے پھیپھڑوں کا سرطان ہو جاتا ہے۔ ریچل کارسن نے اپنی کتاب میں دلائل اور شواہد سے ثابت کیا کہ بعض جراثیم کش دوائیں (مثلاً ڈی ڈی ٹی) تمباکو سے کہیں زیادہ زہریلی ہیں۔ ان دواؤں کو تیار کرنے والی کمپنیاں احتیاط سے کام نہیں لیتیں۔ زیادہ سے زیادہ منافع کمانے کے سوا انھیں کسی

بات سے دلچسپی نہیں۔

اس کتاب کی اشاعت کے بعد ماحولیات پر بڑی سنجیدگی سے توجہ دی جانے لگی۔ ماحولیات کے بنیادی مقاصد یہ ہیں: پتا چلایا جائے کہ نباتات، حیوانات اور خود انسانوں کے لیے کس قسم کا ماحول سازگار ہے؛ صنعتی ترقی کے جوش میں ہم کس طرح اس ماحول کو تباہ کر رہے ہیں اور اس کے تحفظ کے لیے کس طرح کے اقدام ضروری ہیں۔ زیادہ آبادی، فضا اور پانی کی بڑھتی آلودگی، عالمی درجۂ حرارت میں اضافہ، اوزون کی پرت میں شگاف، یہ سب مسائل فوری توجہ چاہتے ہیں۔

پاکستان میں ماحولیاتی صورتِ حال بہت ابتر ہے۔ حکومت، صنعتی اداروں اور خود لوگوں کو مطلق پروا نہیں کہ وہ کس تیزی سے تباہی کی طرف بڑھ رہے ہیں۔ اس ضمن میں فقط آرائشی لیپاپوتی سے کام لیا جا رہا ہے۔ ان مسائل سے بظاہر ادب کا کوئی براہِ راست تعلق نظر نہیں آتا۔ لیکن ماحولیاتی تباہی بالآخر خود ادب کی موت ثابت ہو سکتی ہے۔

Epic

رزمیہ

رزمیہ سے ایک پُرشکوہ صنف کا تصور وابستہ ہے۔ رزمیے میں، شعری وسائل سے بھرپور کام لے کر، کسی ملک یا قوم یا کسی تاریخی یا اسطوری شخصیت کے کارناموں یا کسی زبردست واقعے کو اجاگر کیا جاتا ہے۔ ان معاشروں میں بالخصوص، جہاں تحریر کا فن یا تو موجود نہ تھا یا بہت ابتدائی حالت میں تھا، شعراء پرانے اور قابلِ فخر یا سبق آموز قصوں اور واقعات کو گا گا کر بیان کرتے تھے۔ رزمیہ سرائی کا یہ فن شعراء کے خاندانوں میں سینہ بہ سینہ چلتا تھا اور ہر نسل کے شاعر انھی پرانے اور جانے پہچانے قصوں کو، تھوڑا بہت گھٹا بڑھا کر، بیان کرتے رہتے تھے۔ اسے رزمیوں کی اصلی یا زبانی یا "نا ادبی" شکل سمجھنا چاہیے۔ ان زبانی رزمیوں کو کسی ایک شاعر سے منسوب نہیں کیا جاتا تھا بلکہ اسے کسی قوم کے اجتماعی حافظے کی نیم تاریخی نیم اسطوری انداز میں بازیافتِ مسلسل کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔

قدیم ترین رزمیہ جس سے ہم واقف ہیں اس میں گِل گامیش کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ عراق میں لکھا جانے والا یہ کم و بیش چار ہزار سال پرانا قصہ ہم تک نامکمل حالت میں پہنچا ہے۔ یہ کہنا قطعی ناممکن ہے کہ تحریر ہونے سے پہلے یہ کتنے ہزار سال تک زبانی سنایا جاتا رہا ہوگا۔ اس طرح کے رزمیوں کی سب سے اعلیٰ مثال "ایلیاڈ" اور "اودیسی" ہیں جن کو ہومر سے منسوب کیا گیا ہے۔ حقیقت میں یہ معلوم

نہیں کہ ہومر نام کا کوئی شاعر تھا بھی یا نہیں یا یہ دونوں رزمیے ایک ہی شاعر کی فکر کا نتیجہ ہیں۔ بہرکیف، اب ادبی نقاد اور محقق یہ سمجھتے ہیں کہ ان رزمیوں میں جو فنی وحدت موجود ہے اس کے پیشِ نظر انھیں فردِ واحد کا کلام قرار دینا چاہیے۔ البتہ یہ ممکن ہے کہ ''ایلیاڈ'' کسی اور شاعر کی تصنیف ہو اور ''اودیسی'' کسی اور کی۔

اس ضمن میں ملمین پیری (Milman Parry) کی تحقیقی کاوش کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ پیری نے یوگوسلاویا میں رائج رزمیہ نما طویل نظموں کا بڑی باریکی سے جائزہ لیا اور اس نتیجے پر پہنچا کہ کم از کم ظاہری طور پر یہ نظمیں ترتیب، ہیئت، مناظر اور واقعات کو بیان کرنے کے بندھے ٹکے طریقوں کے اعتبار سے ہومری رزمیوں سے خاصی قربت رکھتی ہیں اور اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ پہلے پہل یونانی رزمیہ شاعری کس طرح کی ہوتی ہوگی۔ جہاں تک شعری عظمت کا تعلق ہے تو اس ظاہری قرابت کے باوجود ان طویل نظموں اور ہومر کے کلام میں زمین آسمان کا فرق ہے۔

ان رزمیوں کے پہلو بہ پہلو ادبی رزمیے بھی موجود ہیں۔ یہ بیّن طور پر کسی ایک شاعر کی قادر الکلامی کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر ورجل کے ''اینیاڈ''، فردوسی کے ''شاہ نامہ'' اور ملٹن کے ''پیراڈائز لوسٹ'' کا نام لیا جا سکتا ہے۔ ادبی رزمیوں میں بھی کوئی عظیم موضوع چنا جاتا ہے اور پیرایہ اظہار بھی شوکت سے خالی نہیں ہوتا۔ موجودہ دور میں بظاہر رزمیے کی کوئی گنجائش نہیں لیکن ایزرا پاؤنڈ نے ''کینٹوز'' میں رزمیے کو جدید شکل دینے کی کوشش کی۔ اقبال کا ''جاوید نامہ'' بھی رزمیہ ہے۔ اس کے علاوہ مشہور یونانی شاعر اور ناول نگار کزانت زاکس نے ایک بہت طویل رزمیے میں اودیسی کے قصے کو آگے بڑھایا ہے۔ اسی طرح نوبیل انعام پانے والے ویسٹ انڈیز کے شاعر ڈیریک والکوٹ نے ''ہومیروس'' کے نام سے ایک طویل نظم لکھی ہے۔ چنانچہ کہا جا سکتا ہے کہ ادبی رزمیہ کے نام لیوا ابھی باقی ہیں۔

Epistolary Novel
مکاتیبی ناول

ناول جسے اس طرح لکھا جائے کہ وہ دو یا دو سے زیادہ افراد کے مابین خط و کتابت پر مشتمل ہو۔ ناول نگار بظاہر اپنی طرف سے کچھ نہ کہے۔ اس قسم کا ناول لکھنا خاصا دشوار ہے کیونکہ ناول نگار خود پر بہت سی حد بندیاں عائد کر لیتا ہے۔ ناول کو خواندنی بنانے میں بھی دقت کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ خطوط پڑھنے میں لوگ دلچسپی تو بہت لیتے ہیں، خاص طور پر وہ خط جو ان کے جاننے والوں کے نام ہوں اور چوری چھپے پڑھنے کا موقع مل جائے۔ مکاتیبی ناول میں مشکل یہ ہے کہ کردار فرضی ہوتے ہیں اور قاری ان کی مکاتبت سے اس طرح لطف نہیں اٹھا سکتا جس طرح جان پہچان والوں کی خط و کتابت سے اٹھاتا ہے۔

مکاتیبی ناول کا بہترین نمونہ فرانسیسی ادیب شودر لے دے لاکلو (Choderlos de Loclos) ۱۷۴۱ء-۱۸۰۳ء کا ناول Les Liaisons dangere uses ہے۔ اس کی ٹکر کا ناول ابھی تک دیکھنے میں نہیں آیا۔ اس ناول کے ابتدائی حصے کا محمد حسن عسکری نے ترجمہ کیا تھا۔ اردو میں اس طرز کے ناول کے نمونے قاضی عبدالغفار کے ''لیلیٰ کے خطوط'' اور عزیز احمد کے ناول ''شبنم'' میں ملاحظہ کیے جا سکتے ہیں۔

Essay

انشائیہ

نثر پارہ جس میں مختلف پہلوؤں سے کسی خیال یا قائم کردہ رائے یا ذاتی مشاہدے یا تجربے کو ٹٹولا اور پرکھا جائے۔ انشائیہ عموماً مختصر ہوتا ہے۔ بطور ادبی صنف اس میں بڑی لچک پائی جاتی ہے اور اسے تراش خراش اور الٹ پلٹ کر تقریباً ہر طرح کے مطالب کے اظہار کے قابل بنانا ممکن ہے۔ شرط یہ کہ یہ اظہار سبک اور براہِ راست ہو، ثقیل یا ادق نہ ہو۔

کہا جاتا ہے کہ اس اصطلاح اور صنف کا موجد فرانسیسی نثر نگار موں‌تین (Montaigne) ہے۔ موں‌تین کا تعلق سولھویں صدی عیسوی سے ہے۔ موں‌تین کے انشائیوں میں خودسوانح کا رنگ پایا جاتا ہے۔ انھیں اعترافات کی ذیل میں بہرحال نہیں رکھا جاسکتا۔ موں‌تین کا طریقِ کار یہ ہے کہ وہ کوئی اخلاقی نکتہ سامنے رکھتا ہے اور مختلف واقعات میں تسلسل قائم کر کے نتائج اخذ کرتا ہے۔ انشائیے کی صنف سولھویں صدی سے اب تک مقبول چلی آرہی ہے۔ اس کا بنیادی مزاج بہت کم تبدیل ہوا ہے۔ یہ مباحثے یا مناظرے کی شکل کبھی اختیار نہیں کرتا۔ اسے ایک فرضی قاری کے ساتھ بے تکلفانہ مکالمہ قرار دینا انسب ہوگا۔ انشائیہ نگار کی کوشش یہی ہوتی ہے کہ لطیف پیرائے میں، کھلے ذہن کے ساتھ، کسی موضوع کو مختلف زاویوں

سے دیکھا جائے۔ بہرکیف، بہترین انشائیوں میں بے تکلف انداز کے ساتھ نہایت سنجیدہ موضوعات کا احاطہ بھی کیا گیا ہے اور ان کا مطالعہ خرد افروز ثابت ہو سکتا ہے۔

اردو میں انشائیہ لکھنے والوں کی کمی نہیں۔ انشائیے کی تعریف اور حدود کے بارے میں خاص بحث بھی ہو چکی ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ بعض لکھنے والوں کا دعویٰ ہے کہ اردو میں انشائیے کو صحیح معنی میں سب سے پہلے انھوں نے رواج دیا۔ ایسے دعوؤں کو قبول یا رد کرنے والے آپس میں الجھتے رہتے ہیں۔

Existentialism

وجودیت

وجودیت ایک فلسفیانہ نظریہ ہے جس نے بیسویں صدی میں ادب پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ وجودیت کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ زندگی میں سب سے بنیادی اور اہم عنصر فرد کا حقیقی وجود ہے۔ فرد کو نظریوں اور مجرد تصورات کی بیساکھیوں کا سہارا لینے کی ضرورت نہیں۔ یہ تصور نیا نہیں ہے لیکن جدید دور میں کیر کے گور نے ازسرِ نو تشریح کے ذریعے سے اسے پروان چڑھایا۔ بعد میں جیسپرز، ہائیڈیگر اور اونا مونو جیسے فلسفیوں نے وجودیت کے فلسفے پر توجہ دی۔ اس کے اثرات دوستوئیفسکی اور بالخصوص کافکا کے فکشن میں نظر آتے ہیں۔ لیکن وجودیت کو تقویت اس وقت ملی جب سارتر، سیمون دبوار اور ان کے حامیوں نے اسے قبول کیا۔ ان کی ادبی تحریروں نے وجودیت کا حلقۂ اثر بہت وسیع کر دیا۔ کوئی فلسفیانہ نظریہ اپنے طور پر اس طرح مقبولیت حاصل نہ کر سکتا تھا۔

وجودیت کا مرکزی تصور یہ ہے کہ آدمی وہی کچھ بنتا ہے جو وہ بننا چاہے۔ خدا یا معاشرے یا حیویات کی طرف سے؛ بطور جبر، اس پر کوئی تقدیر مسلط نہیں کی گئی۔ آدمی کے پاس اختیار ہے اور ساتھ ہی ذمے داری کا وہ احساس جو اختیار کا عطا کردہ ہے۔ اگر وہ اپنے لیے کوئی راہِ عمل نہیں چنتا یا باہر کی طاقتوں کے سامنے سر جھکا کر مجہول انداز میں جیے جانے پر راضی ہے تو قابلِ حقارت ہے۔ سارتر کے بقول،

انسان ایک طرح کے خالی پن یا کیچڑ میں پھنسا پیدا ہوتا ہے۔ اسے اختیار حاصل ہے کہ اسی کیچڑ میں پڑا رہے اور ایسی نیم بیدار حالت میں، جس میں خود اسے اپنے ہونے کا کوئی احساس نہ ہو، انفعالی، مجہول اور بالکل پچھڑی ہوئی زندگی گزار دے۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ وہ اس داخلی، مجہول صورتِ حال سے نکل آئے اور جان جائے کہ وہ کون ہے اور اس کی کیا حالت ہے۔ اس ادراک کے نتیجے میں وہ ایک طرح کے مابعد الطبیعیاتی اور اخلاقی کرب سے دوچار ہو جائے گا۔ تب اسے خبر ہوگی کہ جس دبدھے میں وہ پڑا ہوا ہے وہ کتنا مہمل ہے۔ اس پر یاسیت غالب آنے لگے گی۔ تاہم اس ادراک سے اس کی ذات میں جو توانائی پیدا ہوگی اس کے بَل بُوتے پر وہ خود کو کیچڑ کی گرفت سے چھڑا لے گا۔ اسے معلوم ہوگا کہ وہ وجود رکھتا ہے اور اپنی مرضی سے کوئی راہِ عمل چن کر زندگی اور کائنات کو، جو پہلے لغویت سے معمور معلوم ہوتی تھی، معنی دے سکتا ہے۔ اگر وہ خود کو باعمل سیاسی اور سماجی زندگی گزارنے کا پابند بنا سکے تو یہ اس کے اختیار کی جیت ہوگی۔

چنانچہ وجودیت کا احاطہ کرنے والی ادبی نگارشات میں عمل پر زور ہے، خاص طور پر وہ عمل جو آدمی کلّی طور پر اپنی مرضی سے کرے۔ یہ مرضی ہی آدمی کی وجودی حیثیت کا تعین کرتی ہے۔ وجودیت پسند زندگی کی حرکیت کے قائل ہیں۔ وہ تجرید پر ٹھوس پن کو ترجیح دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ وجود اہم ہے۔ وجود کے بارے میں طرح طرح کے تصورات رکھنے کی کوئی اہمیت نہیں۔ وجودیت کا ادب سے براہِ راست سروکار نہیں۔ وجودیت زندگی کے بارے میں ایک نقطۂ نظر کا نام ہے۔ اسی لیے اس کے ساتھ کوئی خاص اسلوب یا ادبی ہیئت منسلک نہیں۔ اصل میں وجودیت ایک فلسفیانہ دبستان ہے جو بعض بہت ہی مؤثر ادبی تخلیقات پر وجودی رنگ چڑھانے میں ممد ثابت ہوا ہے۔

Expressionism

اظہاریت

یہ اصطلاح بنیادی طور پر مصوری سے تعلق رکھتی ہے۔ اس کا چلن بیسوی صدی کے ابتدائی برسوں میں جرمنی سے ہوا۔ متعدد مصوروں نے خارجی حقیقت کو جوں کا توں دکھانے سے اجتناب کرتے ہوئے دنیا کی ایسی تصویر دکھائی جو بڑی حد تک ذاتی تھی۔ اس اصطلاح کو، بشرطِ احتیاط، ادب میں بھی برتا جا سکتا ہے۔

اظہاریت کا خلاصہ یہ ہے کہ صرف اظہار سے ہیئت، امیجری، اوقاف، نحو وغیرہ کا تعین ہوتا ہے۔ لکھنے لکھانے کے جو رسمی اور بندھے ٹکے ضابطے اور عناصر ہیں انھیں حسبِ منشا توڑا مروڑا جا سکتا ہے۔ اظہاریت کا جرمنی، سویڈن، ناروے اور ڈنمارک میں خاصا چرچا رہا۔ ایک اعتبار سے یہ صنعتی سرمایہ داری کی بالادستی کے خلاف احتجاج تھا۔ اظہاریت پسند کہتے یا دکھاتے تھے کہ ظاہری نظم وضبط کے باوجود ابتری پھیلانے والی طاقتیں تخریبی انداز میں کارفرما ہیں اور انسان ان کے سامنے لاچار ہے۔ یہی نہیں بلکہ مشین بھی، جس سے انسان فطرت کو مسخر کرنا چاہتا ہے، خود انسان کو گزند پہنچانے کے درپے ہے۔

بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں تھیٹر نے اظہاریت سے خاصا اثر قبول کیا۔ کوشش یہ تھی کہ حقیقت پسندی کو ترک کر کے داخلی نفسیاتی حقائق کو سامنے لایا

جائے۔ اس ضمن میں سٹرنڈ برگ اور ویڈے کنڈ (Wedekind) کے ڈراموں پر نظر ڈالی جا سکتی ہے۔

اظہاریت کا زور بیسویں صدی کی تیسری دہائی تک رہا۔ یہ زور بھی جرمنی تک محدود تھا۔ فرانس میں اس کے نام لیوا نہ تھے۔ انگلستان اور امریکہ میں بھی صرف ڈراما نگاروں نے اسے توجہ کے قابل سمجھا۔ ان میں یوجین اونیل اور تھارنٹن وائلڈر کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ اس تحریک کے اثرات کافکا، ورجینیا وولف، جیمز جوائس، ولیم فاکنر اور بیکٹ کی نثر میں بھی نظر آتے ہیں۔

Fable

حکایت

نظم یا نثر میں کوئی مختصر قصہ یا بیانیہ جس میں کسی اخلاقی نکتے کو نمایاں کیا گیا ہو۔ اکثر ان حکایات میں جانوروں یا پرندوں کو انسانوں کی طرح بولتے اور انسانوں جیسی حرکتیں کرتے دکھایا جاتا ہے۔

قیاس ہے کہ اصل میں یہ حکایتیں بہت پرانی ہیں۔ شاید اس زمانے کی یادگار ہوں جب انسان خود کو جانوروں اور پرندوں سے بہت قریب محسوس کرتے تھے۔ انھیں یکجا کرنے کا کام مشرق میں ہوا۔ سنسکرت میں ''پنچ تنتر'' کے نام سے جو کتاب ہے وہ بہت پرانی ہے۔ ''پنچ تنتر'' کے قصوں میں توجہ راج کرنے کی حکمتِ عملی پر مرکوز ہے لیکن کردار بالعموم جانور اور پرندے دکھائے گئے ہیں۔ ''پنچ تنتر'' کا دنیا کی بہت سی زبانوں میں ترجمہ ہو چکا ہے۔

مغرب کی ادبی روایت میں اس صنف کا آغاز قدیم یونان سے ہوا اور اس قبیل کی حکایات کا پہلا مجموعہ ایسوپ (چھٹی صدی قبل مسیح) سے منسوب ہے۔ اس کے بعد مغرب کی مختلف زبانوں میں اس طرح کے مختصر بیانیوں کو نظم یا نثر میں قلم بند کرنے کا رواج پڑا۔ حکایت خواہ حقیقت پسندانہ ہو یا کھلے یا چھپے طنز سے عبارت، کوئی نہ کوئی اخلاقی سبق دینا اس کا مقصد ہوتا ہے۔

Fable کا ترجمہ حکایت کیا جاتا ہے۔ تاہم اردو ادب میں حکایت سے لازمی طور پر یہ مراد نہیں کہ اس میں کوئی اخلاقی نکتہ موجود ہوگا یا جانور یا پرندے کردار بن کر سامنے آئیں گے۔ اردو داستان گو طویل داستانوں کے اجزا کو حکایت کے نام سے یاد کرتے تھے۔

Faction

فیکشن / حقسانہ

یہ لفظ کوئی تیس چالیس سال پہلے فکشن (Fiction) اور فیکٹ (Fact) کو جوڑ کر بنایا گیا۔ اس سے کوئی ایسا ناول یا ناولٹ مراد ہے جس میں کسی حقیقی واقعے یا واقعات کے سلسلے یا حقیقی کردار سے منسوب افعال کو قلم بند کیا جائے۔ شرط یہ ہے کہ بیانیہ حقائق سے بہت قریب رہے اور اس پر اعلیٰ پائے کی صحافت کا گمان ہو۔ فیکشن کی دو اہم مثالیں ٹرومین کپوٹے کی کتاب In Cold Blood اور نارمن میلر کی کتاب Armies of the Night ہیں۔

اس اصطلاح کو کوئی خاص قبولِ عام حاصل نہیں ہوا۔ اس پر سب سے بڑا اعتراض یہ ہے کہ تقریباً تمام اچھے تاریخی ناولوں میں کم و بیش اسی طریقِ کار کو اپنایا جاتا ہے۔ محض جدت برائے جدت کی غرض سے نئی اصطلاح وضع کرنا ٹھیک نہیں۔

Fairy Tale
پری کہانی

پری کہانی کا تعلق لوک ادب سے بھی ہے اور زبانی روایت سے بھی کہ اس طرح کی کہانیاں پچھلے وقتوں میں لکھی کم اور سنائی زیادہ جاتی تھیں۔ بہر کیف، پری کہانیوں میں، خواہ وہ تحریری شکل میں موجود ہوں یا زبانی سنائی جا رہی ہوں، کسی ہیرو یا ہیروئن کا احوال ہوتا ہے۔ ہم انھیں کوئی مہم سر کرتے، کارنامہ انجام دیتے یا جوکھم اٹھاتے دیکھتے ہیں۔ ان ماجروں میں مافوق الفطرت عناصر کا خاصا دخل ہوتا ہے اور جانی پہچانی دنیا کے ڈانڈے ایک ایسی جہت سے جا ملتے ہیں جو خیالی یا طلسمی یا ماورائی ہوتی ہے۔ جنوں، پریوں، دیووں، بھوتوں، بالشتیوں، جادوگروں، جادوگرنیوں سے واسطہ پڑتا ہے۔ کبھی کایا پلٹ جاتی ہے، کبھی بہروپ بدلنے کی نوبت آتی ہے۔ جانوروں اور پرندوں سے ہم کلامی اور دوستی یا دشمنی کے مواقع بھی ملتے ہیں۔ انجام بالعموم بخیر ہوتا ہے۔

پری کہانیاں مشرق میں بہت پرانے زمانے سے موجود تھیں۔ زبانی روایت تو پتا نہیں کتنی پرانی ہو گی مگر انھیں قلم بند بھی کیا جاتا رہا۔ اس کی ایک بہت پرانی مثال "کتھا سرت ساگر" ہے۔ خود "الف لیلہ و لیلہ" بھی خاصی پرانی ہے۔ اگر مصر کی بعض بے حد قدیم کہانیوں اور گل گامیش کے قصے کو بھی پری کہانی کی صف میں شامل

کرلیا جائے تو اس کا دورانیہ بہت طویل ہو جائے گا۔

لوک کہانیاں اور پری کہانیاں مغرب میں بھی زبانی تو مدت سے سنائی جاتی رہی ہوں گی۔ ہومر کی ''اودیسی'' کے بعض حصے پری کہانیوں سے مستعار لیے معلوم ہوتے ہیں اور اپولیوس (دوسری صدی عیسوی) کی کہانی ''کیوپڈ اور سائیکی'' تو ہے ہی پری کہانی۔ ان کہانیوں کو قلم بند کرنے پر توجہ نہیں دی گئی تھی۔ اس ضمن میں گرِم برادران کو اولیت حاصل ہے جنھوں نے انیسویں صدی کے اوائل میں جرمنی میں گھوم پھر کر کئی سو لوک کہانیوں کو جمع کیا اور چھپوا ڈالا۔ ان کی دیکھا دیکھی اور بہت سے ملکوں میں بھی اس طرح کی کہانیاں جمع کرنے کا رواج پڑ گیا۔

پری کہانیوں پر غور کیا جائے تو پتا چلتا ہے کہ ان کی انسانی نفسیات کی گہرائیوں تک رسائی ہے اور وہ بہت سے عقدوں کو بڑی بے ساختگی سے کھولتی جاتی ہیں۔ ان کی اہمیت اب شک وشبہ سے بالاتر ہے۔

Farce
فارس

فارس کا ایک ہی مقصد ہوتا ہے: مسخرگی اور نری مسخرگی، جسے دیکھ کر ناظرین بے اختیار ہنسنے لگیں۔ فارس کو ہر طرح کے پھکڑ پن اور مضحک واقعات کا ملغوبہ سمجھنا چاہیے۔ اسے ادنیٰ یا بازاری قسم کا طربیہ کہہ سکتے ہیں۔ ہر بات میں مبالغہ کیا جاتا ہے۔ کردار بار بار اوٹ پٹانگ حرکتیں کرتے ہیں۔ واقعات بھی بے سروپا ہوتے ہیں بلکہ بعض دفعہ تو ناممکنات کی حدوں کو چھوتے نظر آتے ہیں۔ اچانک ایسا کوئی انکشاف ہوتا ہے کہ جمی جمائی بساط الٹ جاتی ہے۔ کبھی کوئی کردار بالکل غیر متوقع طور پر آدھمکتا ہے اور اس ناگہانی آمد سے واقعات عجب انداز سے پلٹا کھاتے ہیں۔ کردار اور مکالمے اکثر و بیشتر پلاٹ کے تابع ہوتے ہیں۔ پلاٹ عموماً پیچ در پیچ ہوتا ہے اور واقعات یکے بعد دیگرے، ہوش ربا تیزی کے ساتھ، پیش آتے ہیں۔ فارس کی دنیا سراسر خیالی ہے۔ کسی واقعے کی حقیقی وجہ کوئی نہیں ہوتی۔ بس بات سے بات نکلتی آتی ہے اور یوں لگتا ہے کرداروں کو کسی قسم کا اختیار حاصل نہیں۔ ہنسا دینے والے واقعات کی رو ہے جس میں وہ بہے چلے جاتے ہیں۔

اس صنف کے آغاز کے بارے میں کچھ نہیں کہہ سکتے۔ ممکن ہے یہ ادبی طربیہ سے بہت پرانی چیز ہو۔ قدیم یونانی اور رومن ادب میں فارس کے عناصر ارستوفانیس اور پلاؤتوس کے طربیوں میں نظر آتے ہیں۔ مغربی ادبی روایت میں فارس کو مستقل مقام حاصل رہا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اگر سلیقے سے کام لیا جائے تو اس صنف کی مدد سے کسی بھی معاشرے میں موجود ناہمواریوں پر ہنسی ہنسی میں غضب کی چوٹ کی جاسکتی ہے۔

Feminist Criticism
تانیثی تنقید

تانیثیت کے آغاز کے لیے اٹھارویں صدی کے اواخر کا رخ کرنا پڑے گا جب مغرب میں خواتین میں یہ شعور بیدار ہوا کہ ان کے بھی حقوق ہیں اور معاشرہ، جس پر عملاً مردوں کی حکمرانی ہے، انھیں ان حقوق سے محروم رکھتا چلا آ رہا ہے۔ بیسویں صدی آتے آتے عورتوں میں معاشرے میں مردوں کے مساوی مقام حاصل کرنے کا جذبہ قوی سے قوی تر ہوتا گیا۔ ادب کے ضمن میں انگریز ناول نگار، ورجینیا وولف، کا کردار قابلِ ذکر ہے جس نے سنجیدگی سے یہ سوال اٹھایا کہ شاعروں اور فکشن لکھنے والوں کی صفوں میں عورتیں اتنی کم کیوں ہیں یا عورتوں کے لیے شعر کہنا یا فکشن لکھنا اتنا مشکل یا بعض حالات میں ناممکن کیوں ہے؟ تانیثی تنقید میں دوسرا سنگِ میل سیمون و بوار کی کتاب ''دوسری جنس'' (۱۹۴۹ء) کی اشاعت ہے۔ اس میں سیمون د بوار نے معاشرے میں عورت کے محدود کردار اور مقام کو تنقید کا نشانہ بنایا اور عورت کی ثقافتی شناخت کا جائزہ لیا۔

۱۹۶۰ء کے بعد تانیثی تنقید کا زور بڑھتا اور دائرہ وسیع تر ہوتا گیا۔ یہ جائزہ لینے کی کوشش کی گئی کہ ادب کی مختلف اصناف میں نسوانی تجربے کو کس طرح پیش کیا جاتا ہے اور اس تصویر کشی کا کیا جواز ہے۔ تانیثی تنقید شد و مد سے ان تصوریوں کو رد

کرتی ہے جو مردانہ اور بالادست ہیں، آلت مرکزی ہیں اور مدتوں سے جوں کے توں چلے آ رہے ہیں۔ تانیثی نقادوں کی نظر میں یہ تصور یے مردانہ سازش کے سوا کچھ نہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ادب کو صرف مردوں کے نقطۂ نظر سے جانچنا غلط ہے اور ادب اور معاشرے کے بارے میں مردانہ فتوے استبدادی نوعیت رکھتے ہیں۔ انھیں اس بات سے بھی سخت کد ہے کہ مردوں نے اپنے طور پر عورتوں کی ایک تصویر بنا رکھی ہے اور روایتی طور پر فرض کر لیا ہے کہ عورتیں اس طرح محسوس کرتی، سوچتی اور عمل کرتی ہیں اور زندگی کے مختلف پہلوؤں کے بارے میں ان کا ردِ عمل لازمی طور پر وہی ہوگا جو مردوں نے سوچا ہوا ہے۔ حد یہ کہ وہ عورتوں کی ترجمانی کرنے پر بھی مصر ہیں۔ اردو ادب میں ریختی کی صنف اس کی ناقابلِ تردید مثال ہے۔

تانیثی تنقید نے جہاں نئے مباحث کو جنم دیا وہاں عورتوں کو بھی اپنے اور معاشرے کے بارے میں دوبارہ سوچنے پر مجبور کیا ہے۔ کیا زبان اور اسلوب کو مردانہ اور زنانہ خانوں میں بانٹا جا سکتا ہے یا بانٹنا چاہیے؟ اگر مرد شاعر اور فکشن نگار عورتوں کی ترجمانی کا حق ادا نہیں کر سکتے تو کیا خواتین شاعروں اور فکشن نگاروں سے یہ توقع رکھنا حق بجانب ہوگا کہ وہ مردوں کی ترجمانی کر سکیں؟ خیال یہ ہے کہ بالآخر کوئی ایسی روش اپنا لی جائے گی جس میں فریقین کو شکایت کے کم سے کم مواقع مل سکیں۔

تانیثی نقادوں نے ان خواتین شاعروں اور فکشن نگاروں کے کام کو ازسرِنو جانچا پرکھا ہے جنھیں ادب کے میدان میں مردوں کی اجارہ داری کی وجہ سے ٹھیک طرح پڑھا نہیں گیا تھا یا نظر انداز کر دیا گیا تھا۔ یہ تانیثی تنقید کا بہت ہی مثبت پہلو ہے۔

Fiction

فکشن

فکشن جس لاطینی لفظ سے مشتق ہے اس کا مطلب گھڑنا یا بنانا ہے۔ فکشن کو گھڑت یا ساختانہ کہہ سکتے ہیں۔ درحقیقت اردو میں اس کا مترادف ہے نہیں۔ فکشن میں ناول، ناولٹ، افسانہ، الیگری، رومان، حکایات، کہانی، غرض کہ سبھی شامل ہے۔ رزمیہ نظمیں، بعض طویل نظمیں اور ڈرامے بھی ایک نوع کا فکشن ہیں لیکن، کسی وجہ سے، منظوم بیانیوں یا ڈراموں کو فکشن کے ذیل میں نہیں رکھا جاتا۔ نثری بیانیوں کی حد تک، صاف ظاہر ہے، فکشن کی حدود بہت وسیع ہیں اور اس کا اطلاق متنوع ادب پاروں پر کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً وجہی کی ”سب رس“ یا ”طلسم ہوشربا“ ناول نہیں لیکن فکشن ہیں۔

اسی تنوع کی وجہ سے فکشن کی تعریف مشکل ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ انسان اپنی ذات سے باہر اور اندر جو ابتری، بے نظمی اور افراتفری دیکھتا ہے اس کے چیدہ چیدہ حصوں کو اپنے ذہن میں خاص ترتیب اور شکل دے لیتا ہے۔ مقصد اس بے نظمی کو بامعنی اور گوارا بنانا ہے۔ اس تعریف کو بھی معقول نہیں سمجھا گیا۔ ایک بڑا اعتراض یہی ہے کہ اگر یہ ابتری اور بے نظمی حقیقی ہے تو فکشن، جسے ایک طرح کا جھوٹ یا فریب سمجھنا چاہیے، اسے من مانی کاٹ چھانٹ کی مدد سے بامعنی کیسے بنا سکتا ہے۔

Folklore
فوک لور

یہ اصطلاح ایک انگریز ماہرِ نوادرات، ولیم جان تھامس نے ۱۸۴۶ء میں وضع کی۔ اس اصطلاحی دائرے میں لوک ثقافتیں اور اُن کے مختلف اعتقادات، لوک گیت، لوک کہانیاں، مقبولِ عام پہیلیاں، عجوبہ کہانیاں جیسی چیزیں شامل سمجھی جاتی ہیں۔ انیسویں صدی کے اوائل میں گرِم برادران (Grimm Brothers) اور دوسرے علماء نے ''فوک لور'' کے علمی مطالعے کو باضابطہ شکل دی۔ لوک ناٹک، لوک گیت، لوک کہانیاں اور ''فوک لور'' کے دیگر مظاہر نسل در نسل زبانی منتقل ہوتے آئے ہیں۔ قصہ گو اور بھاٹ انھیں سناتے تھے۔ تحریری شکل میں ان چیزوں کو محفوظ کرنے اور ان پر علمی تحقیق کا کام انیسویں صدی ہی سے باضابطہ شروع ہوا۔

''لوک روایت'' کا عمل دخل انسانی زندگی کے مختلف شعبوں میں بہت گہرا ہے۔ ادب، تاریخ، سائنس، کلچر میں اس کے اثرات ہمہ گیر رہے ہیں۔ لوک گیتوں یا لوک کہانیوں کا مصنف نامعلوم ہوتا ہے (کچھ استثنائی مثالوں کو چھوڑ کر) یہ نسل در نسل سفر کرتے ہیں۔ انتھروپولوجی کے ماہرین کے نزدیک یہ مخصوص انسانی سماج کے کائنات کے ادراک سے مربوط ہیں اور اکثر لوک کہانیوں کا سرا ''مائتھولوجی'' سے جا ملتا ہے۔ بعض ماہرین تو ان چیزوں کو قدیم انسان کے اعتقادات اور توہمات ہی

سمجھتے ہیں لیکن بہت سے نفسیات دانوں کے نزدیک ان میں گہری نفسیاتی سچائیاں پوشیدہ ہیں۔ رُنے گینوں (Rene Guenon) جیسے مابعدالطبیعیات کے عالموں کے خیال میں ان کہانیوں کا قدیم روحانی روایت سے تعلق ہے۔ ان کے ذریعے روحانی حقائق بیان بھی ہوتے ہیں، محفوظ بھی رہتے ہیں اور نسل در نسل منتقل بھی ہوتے ہیں۔ عام سننے والے لفظی سطح تک ہی رہتے ہیں اور صرف قصے کو سن کر خوش ہوتے ہیں جب کہ روایت کو جاننے والے قصے کی گہری روحانی معنوی سطح تک پہنچتے ہیں۔

اسی طرح ”فوک لور“ کی تشریح میں بھی دو متوازی طریقے رائج رہے ہیں۔ اکثر ماہرین ان کہانیوں کو کسی خاص ثقافت کے مظہر کے طور پر لیتے ہیں، انھیں کسی خاص علاقے سے وابستہ سمجھتے ہیں۔ دوسری طرف ایسے ماہرین ہیں جو کہتے ہیں کہ ایک جیسے عناصر مختلف ثقافتوں میں ظاہر ہوتے ہیں۔ چنانچہ کہانیوں کی بنیادی وضعیں عالمی سطح پر ایک جیسی ہیں۔ یہ الگ سوال ہے کہ یہ مماثلتیں ایک ثقافت کے دوسری ثقافت سے متاثر ہونے کی وجہ سے ہیں یا انسانی ذہن کے کچھ بنیادی سانچوں نے ہر جگہ اپنے طور پر یہ انداز اظہار کیا ہے۔ شاید حقیقت تک مذکورہ بالا دونوں طریقوں کو ملا کر ہی پہنچا جا سکتا ہے۔ اگر صرف علاقائی سطح تک رہا جائے تو آفاقی جہت گم ہو جائے گی اور مماثلتوں کی سطح سمجھ میں نہیں آئے گی اور اگر مقامی یا علاقائی سطح کو نظر انداز کر دیا جائے تو امتیازات کی سطح گم ہو جائے گی۔ بہرحال عملی طور پر مختلف عالم اپنی اپنی ترجیح کے مطابق کسی ایک رُخ کی طرف زیادہ جھکتے ہیں۔

بہت سے ادبی مورخین ”فوک لور“ کو ”وحشیوں کا ادب“، ”اَن پڑھ، گنوار لوگوں کا ادب“ یا ”دہقانوں کا ادب“ کہہ کر تحقیر آمیز رویہ اختیار کرتے رہے مگر اب ادب اور ”فوک لور“ کے گہرے رشتے کو بالعموم قبول کیا جاتا ہے۔ مثلاً ہومر کی ”اودیسی“ کا قصہ ہو یا ”بیولف“ کا قصہ، اعلیٰ ادبی تحریروں میں ڈھلنے سے پہلے

"فوک لور" کے علاوہ کیا تھے؟ شیکسپیئر کے کئی مشہور ڈراموں کی اساس "فوک لور" کے علاوہ کیا ہے؟ رومانی شعراء کی بعض مشہور ترین نظموں کی اساس بھی یہی ہے۔ اسی لیے "گوئٹے" نے "بیلیڈ" کو "شاعری کی خالص شکل" قرار دیتے ہوئے کہا تھا کہ ادبی سطح پر شاعری کی اکثر اصناف "بیلیڈ" ہی سے ظہور میں آئی ہیں۔ "فوک لور" کا عمل دخل معاصر ادب تک بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔ باختن (Bakhtin) کی تنقید جس کا آج کل مغرب میں خوب چرچا ہے "فوک لور" کی اہمیت کو خوب پہچانتی ہے۔ باختن نے مشہور فرانسیسی مصنف رابلے (Rabelais) کے فن کا رشتہ اُس کے زمانے کے عوامی مزاج اور "فوک لور" سے جوڑ کر رابلے کو سمجھنے کے لیے اہم نکتے کی طرف توجہ دلائی ہے۔

دلچسپ امر ہے کہ ہر ثقافت اپنی "فوک لور" کو دوسروں سے برتر بھی گردانتی ہے اور کسی حد تک یہ دعویٰ بھی کرتی ہے کہ ان کہانیوں کا آغاز اسی سے ہوا۔ دراصل "فوک لور" نسلی اور قومیتی جذبوں کو اُبھارتی ہے اور اس لیے اس افتخار کا جواز بن جاتی ہے۔ تاہم تحقیق عموماً اس طرح کے اعلانات کو درست ثابت نہیں کر پاتی۔ ایک زمانے میں کچھ مغربی علماء اس نظریے کے علمبردار بھی تھے کہ لوک کہانیاں دراصل قدیم ہند سے شروع ہوئیں مگر یہ نظریہ بھی زیادہ دیر مقبول نہ رہ سکا۔ لوک ادب کے مطالعے اور تجزیے کے متعدد مکاتیبِ فکر ہیں جن کی تفصیل الگ موضوع ہو سکتی ہے مگر بیسویں صدی کے ماہرین میں جیمز فریزر جیسے معروف عالموں کے بعد روسی ماہر ولادیمر پروپ (Valadimir Propp) کا نام ضرور لینا چاہیے جس کی پہلی کتاب ۱۹۲۸ء میں شائع ہوئی۔ اس کا انگریزی ترجمہ Morphology of Folk Tale کے عنوان سے ہوا ہے۔ اگرچہ پروپ نے خود لکھا ہے کہ روسی عنوان کا درست انگریزی ترجمہ Morphology of Wonder Tale ہو سکتا تھا۔ پروپ نے ایک

کہانی کے مختلف رائج روپ دکھا کر اُن کا ہیئت (Form) کے اعتبار سے تجزیہ کیا ہے اور ۳۱ تفاعل (functions) دریافت کیے ہیں۔ اُس کا خیال ہے کہ لوک کہانیوں میں ایک خاص ترتیب سے یہ تفاعل موجود ہوتے ہیں (البتہ یہ ضروری نہیں کہ ہر کہانی میں یہ سب تفاعل موجود ہوں)۔ اس طرح لوک کہانیوں کی وضعوں (patterns) کو سمجھا جا سکتا ہے۔ اس نظریے پر یہ اعتراض تو ہوا کہ اس میں تاریخی اور سماجی سطح کو نظر انداز کیا گیا ہے مگر پروپ کے نظریے کی اپنی افادیت اور گہرائی سے منکر نہیں ہوا جا سکتا۔ بعد میں کئی علماء نے پروپ کے کام کو آگے بڑھایا اور کئی عالموں نے پروپ کے تفاعل تو برقرار رکھے مگر یہ کہا کہ ان کی تعداد کو کم کیا جا سکتا ہے۔

انتھروپولوجی کے مشہور ماہر لیوی سٹراس (Levi Straus) کا کام بھی بہت اہمیت کا حامل سمجھا گیا۔

لیوی سٹراس نے اساطیر اور کہانیوں کا ''سٹرکچرل'' تجزیہ کیا ہے جس میں ''لسانیات'' کے اُصولوں سے بہت کام لیا گیا ہے۔ ''فوک لور'' کے کئی انسائیکلوپیڈیا بھی مرتب ہوئے ہیں اور ''فوک لور'' میں آنے والے ''موتیف'' بھی ضخیم اشاریوں میں جمع کیے گئے ہیں۔ مندرجہ ذیل کتب خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں:

1- Aarne, Antll and Stith Thompson. *The Type s of Folk Tale*: A classification and bibliography.

2- Stith Thompson. *Motif Index of Folk tale.*(چھ جلدیں)

دنیا کے متعدد ممالک میں ''فوک لور'' پر تحقیق کے لیے سرکاری یا غیر سرکاری سطح پر انجمنیں قائم ہیں اور بین الاقوامی سطح پر بھی سیمنار اور کانفرنسیں منعقد ہوتی رہتی ہیں۔ The International Society for Folk Narrative Research ، جس کا مخفف (ISFNR) ہے، ۱۹۶۰ء میں پیرس میں تشکیل دی گئی اور بعد میں ایتھنز میں اس کا دائرہ کار اور وسیع ہوا۔

Frankfurt School

فرینکفرٹ سکول

''فرینکفرٹ انسٹیٹیوٹ آف سوشل ریسرچ'' ۱۹۲۳ء میں قائم ہوا۔ پولیٹکل سائنس کے ماہر فیلکس ویل (Felix Weil) کے والد نے، جو آسٹریا سے تعلق رکھتا تھا اور غلّے کا تاجر تھا، انسٹیٹیوٹ کے لیے بنیادی سرمایہ فراہم کیا۔ انسٹیٹیوٹ یونیورسٹی آف فرینکفرٹ سے متعلق تھا لیکن آزاد اور خودمختار حیثیت میں کام کرتا تھا۔ انسٹیٹیوٹ سے متعلق عالم کارل مارکس اور میکس ویبر کے نظریات سے متاثر تھے لیکن مارکسزم کی سخت گیر روسی تشریح کے مخالف تھے۔ بعض عالم فرائیڈ اور نفسیاتی مکتبِ فکر سے بھی متاثر تھے۔ اس انسٹیٹیوٹ نے سماج، سماجی اداروں، جمالیات اور سیاست کے حوالے سے جو تحقیق کی اُس نے پوری مغربی علمی فضا کو متاثر کیا۔ فلسفی میکس ہورک ہیمر (Max Horkheimer) اس انسٹیٹیوٹ کا ڈائریکٹر بنا اور اُس کے گرد تھیوڈور اڈورنو (Theodor Adorno) اور ہربرٹ مارکوزے (Herbert Marcuse) جیسی شخصیات جمع ہوئیں جنھوں نے اس انسٹی ٹیوٹ کو علمی تشخص عطا کیا۔

والٹر بنجمن (Walter Benjamin) جیسا بڑا ادبی نقاد بھی آزادانہ حیثیت میں اس انسٹی ٹیوٹ سے تعلق رکھتا تھا۔

دوسری جنگِ عظیم میں جرمنی کی صورتِ حال ایسی ہوگئی کہ اس سے وابستہ

زیادہ تر عالم امریکہ چلے گئے لیکن بعد میں ہورک ہیمر اور اڈورنو لوٹ آئے اور اُنیس سو پچاس کے بعد کچھ نیا کام کیا گیا۔ اس عرصے میں انسٹیٹیوٹ سے وابستہ لوگوں میں اہم ترین نام مشہور فلسفی ہیبر ماس (Habermas) کا ہے۔ ہورک ہیمر کی وفات کے بعد ۱۹۷۳ء میں انسٹیٹیوٹ بند ہو گیا مگر فرینکفرٹ علمی روایت اب تک علمی حلقوں میں احترام کی نگاہ سے دیکھی جاتی ہے۔

Free Verse

آزاد نظم

مغربی ادب میں آزاد نظم اسے Verse libre کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔ سے ایسی شاعری مراد ہے جس میں مصرعوں کے ارکان کی تعداد متعین نہ ہو اور نہ ہی کسی بحر کی پیروی کی گئی ہو۔ بنیادی طور پر انحصار فطری بول چال کے آہنگ پر یا ایسے ارکان کو آمنے سامنے لا کر کیا جاتا ہے جن میں بعض پر نبرہ (stress) ہو اور بعض پر نہ ہو۔ اگر شاعر قادر الکلام ہو تو آزاد نظم میں بھی خوش آہنگی اور غنائیت کو پروان چڑھا سکتا ہے۔

مغربی ادب میں آزاد نظم کی طرف تھوڑا سا جھکاؤ تو ابتدا سے موجود تھا لیکن اسے صحیح معنی میں امریکی شاعر، والٹ وہٹمین، نے وقار عطا کیا۔ وہٹمین کے کلام کے اتار چڑھاؤ میں ایک فطری بہاؤ اور نغمگی ہے۔ بیسویں صدی کے بعض سربرآوردہ شاعروں نے آزاد نظم کو اپنایا۔ انگریزی شعراء میں ایذرا پاؤنڈ، ٹی ایس ایلیٹ اور ڈی ایچ لارنس کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

اردو میں آزاد نظم سے بالعموم یہ مراد لی جاتی ہے کہ مصرعوں میں ارکان کی تعداد متعین نہ ہو اور قوافی کو لازم نہ سمجھا جائے۔ قوافی کی حیثیت اختیاری ہو۔ بحر کی پابندی عام طور پر کی جاتی ہے۔ اردو کے پرانے یا روایتی شعری ادب میں مصرعوں کے ارکان کو اس طرح گھٹانے بڑھانے اور قوافی کو من مانے انداز میں برتنے کا رواج نہ تھا۔ اس لیے نئے شاعروں کی یہ جدت قدامت پسندوں کی نظر میں بدعت قرار پائی۔

Freudian Criticism

فرائیڈی تنقید

سگمنڈ فرائیڈ (۱۸۵۶ء- ۱۹۳۹ء) کو تحلیل نفسی کا بانی سمجھا جاتا ہے۔ تحلیل نفسی کی اصطلاح بھی اسی کی وضع کردہ ہے۔ وہ پہلا مفکر ہے جس نے مدلل انداز میں اس بات پر زور دیا کہ انسانی رویوں کا مطالعہ کرتے وقت انسان کے لاشعور کو ٹٹولا جائے۔ یہ تجزیہ کیا جائے کہ لاشعور میں چھپی یا دبی خواہشات، تصورات اور اندیشے کس طرح آدمی کے شعوری رویوں کا تعین کرتے ہیں۔ بنیادی طور پر تحلیل نفسی سے نفسیاتی امراض اور الجھنوں کا علاج مقصود تھا۔ لیکن فرائیڈ نے اپنی تحریروں کے ذریعے سے دکھایا کہ تحلیل نفسی ادب اور فنونِ لطیفہ کی تفہیم میں بھی کارآمد ثابت ہو سکتی ہے۔ جب اس امر کا بغور جائزہ لیا جائے کہ انسان خواب کیوں اور کیسے دیکھتا ہے اور علامات سے کس طرح کام لیتا ہے تو تحلیل نفسی کا رشتہ کسی نہ کسی طرح ادب سے جڑ جاتا ہے۔ ادبی نفسیات کو علاج معالجے سے کوئی سروکار نہیں۔ اس کا مقصد صرف اتنا ہے کہ فرائیڈ نے اس ضمن میں جن بصیرت افروز خیالات کا اظہار کیا ہے ان کی روشنی میں ادب اور فنونِ لطیفہ کو پرکھنے کے نئے رخ تلاش کیے جائیں۔

فرائیڈ کے خیالات نے بیسویں صدی کے ادب پر گہرا اثر مرتب کیا۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی بتانا چاہیے کہ عام سطح پر اس کے بعض تصورات کو سمجھنے میں

غلطیاں بھی ہوئیں۔ خود فرائیڈ کا لاشعور کا تصور بھی نقص سے خالی نہیں۔ فرائیڈی تنقید میں یہ دیکھا جاتا ہے کہ فنکار کی نفسیات اس کے تخلیقی جوہر پر کس طرح اثر انداز ہوئی اور نفسیات اور تخلیق میں کیا ربط ہے۔ ادب پر نفسیاتی تنقید کے واضح اثرات دیکھنے ہوں تو وراء واقعیت (Surrealism) کی تحریک کو مدِ نظر رکھا جائے۔ وراء واقعیت کے نظریے میں زور اس پر تھا کہ نفسیاتی رکاوٹوں اور مورچہ بندیوں کو توڑ کر لاشعور کے غیر عقلی علامتی رویوں تک رسائی حاصل کی جائے اور پھر کسی حجاب یا روک ٹوک کے بغیر انھیں بیان کر دیا جائے۔ ''شعور کی رو'' کے فروغ میں بھی تحلیل نفسی کے نظریے کا کچھ ہاتھ ہے۔ اس کے علاوہ نقادوں اور سوانح نگاروں نے بھی ادیبوں کی تحلیل نفسی پر توجہ دی اور بعض اوقات یہ دکھانا چاہا کہ نفسیاتی طور پر فلاں فلاں ادیب ایسی صورتِ حال سے دوچار تھا کہ وہی کچھ لکھ سکتا تھا جو اس نے لکھا۔ یہ ادب اور تخلیقی عمل کو بہت محدود کرنے والی روش تھی۔ اس کو بہت کم پذیرائی حاصل ہوئی۔ اس کے علاوہ لکھنے والوں نے، خصوصاً فکشن اور ڈراما نگاروں نے، تحلیل نفسی کے طریقوں کو سامنے رکھ کر کردار وضع کرنے شروع کیے۔ ادبی معاملات میں خصوصاً تنقید اور کردار سازی میں، تحلیل نفسی کے اثرات اس طرح رچ بس گئے ہیں کہ اب ان سے مفر ممکن نہیں۔

نفسیات اور ادب میں تعلق قائم کرنے میں جن ناقدین کا نام لیا جا سکتا ہے ان میں لیونل ٹرانگ، ایڈمنڈ ولسن اور ہیرالڈ بلوم سرفہرست ہیں۔ جدید نظریہ ساز ژاک لاکان (Lacan) نے زبان کے تجزیے اور لاشعور اور زبان کے تعلق کے ضمن میں اپج کا ثبوت دیا ہے۔ لاکان کا دعویٰ ہے کہ لاشعور اپنی ساخت میں زبان سے مشابہ ہے بلکہ زبان ہی لاشعور کو خلق کرتی ہے۔ اس کے برعکس فرائیڈ کا خیال ہے کہ لاشعور پہلے ہے، زبان بعد میں۔

Globalization

عالم گیریت

مختلف معاشروں کے آپس میں مربوط ہوتے جانے کے تیز رفتار عمل کو عالم گیریت کا نام دیا گیا ہے۔ مراد یہ ہے کہ دنیا اب الگ تھلگ حصوں میں بٹی ہوئی نہیں رہی۔ کسی جگہ ہونے والے واقعے کے اثرات باقی تمام دنیا تک جھٹ پٹ پہنچ جاتے ہیں۔ عالم گیریت کی لپیٹ میں آئی دنیا میں سیاسی، سماجی، معاشی اور ثقافتی واقعات آپس میں جڑتے چلے جاتے ہیں۔ اس مسلسل ارتباط سے محسوس ہوتا ہے کہ دنیا سمٹتی جا رہی ہے اور اس سمٹاؤ کا لوگوں کو شعور ہے۔

World Wide Web اس کی سب سے بیّن مثال ہے۔ اس کے ذریعے آپ گھر میں رہ کر فوری طور پر دنیا کے کونے کونے میں موجود Web sites سے پیغامات کا تبادلہ کر سکتے ہیں۔ ای میل (بے ڈاک:— ب برقیاتی کا مخفف ہے) نے مراسلت میں جو برق رفتاری اور سہولت پیدا کر دی ہے پندرہ برس پہلے اس کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا تھا۔ درج ذیل امور کو بھی عالم گیریت کا حصہ سمجھنا چاہیے: ٹیلی وژن کی عالم گیر پہنچ، عالم گیر اخبارات، عالم گیر معیشت، بین الاقوامی سماجی تحریکیں، عالم گیر فرینچائز جس کی بدولت میکڈانلڈ، کے ایف سی، کوکا کولا، پیپسی کولا وغیرہ جگہ جگہ پہنچ گئے ہیں۔ عالم گیریت کے منفی پہلو بھی ہیں۔ آلودگی بڑھ رہی ہے،

ایڈز کا مرض پھیل رہا ہے۔ چونکہ دنیا میں ہر جگہ بڑی تیزی سے پہنچنا ممکن ہو گیا ہے اس لیے وبائی بیماریاں چند روز میں پوری دنیا میں پھیل سکتی ہیں۔

عالم گیریت نے عالمی سیاست کا مزاج بدل ڈالا ہے اور ایک نئے سیاسی نظام کے لیے راہ ہموار کی ہے۔ عالم گیریت پر اعتراضات بھی ہوئے ہیں۔ پہلا یہ کہ یہ سرمایہ دارانہ یا سامراجی نظام کا تازہ ترین روپ ہے۔ دوسرا یہ کہ اس کے فیوض ناہموار ہیں۔ دنیا میں کروڑوں آدمی ایسے ہیں جنھوں نے ٹیلی فون بھی کبھی استعمال نہیں کیا، Internet (آندر جال) تو دُور کی بات ہے۔ اس کا مطلب ہوا کہ عالم گیریت کا اطلاق صرف ترقی یافتہ ملکوں پر ہوتا ہے۔ تیسرا یہ کہ بہت سے لوگوں کے حصے میں کچھ بھی نہیں آتا۔ چوتھا یہ کہ بڑی بین الاقوامی کمپنیاں طاقت ور ہوتی جا رہی ہیں اور من مانی کرتی رہتی ہیں۔ ایک اور بات یہ کہ عالم گیریت کو منڈیوں پر مبنی ان تاجرانہ اقدار کی جیت تصور کیا جاتا ہے جن کا تعلق ترقی یافتہ مغرب سے ہے۔ لیکن بعض ایشیائی ملکوں کی قابلِ رشک معاشی کامیابی کو کیسے سمجھا جائے جو مغربی اقدار کا تتبع نہیں کرتے؟

ادب پر عالم گیریت کے اثرات دو طرح کے ہیں: جدید شاعری اور جدید فکشن میں، چاہے ان کا تعلق کسی بھی جگہ سے ہو، ایسی مناسبت پائی جاتی ہے جو یکسانیت کے قریب ہے۔ ادب سب سے زیادہ ادب سے متاثر ہوتا ہے۔ جدید ذرائع ابلاغ نے قربت کے نئے مواقع فراہم کر دیے ہیں۔ دوسری آسانی محققین اور قارئین کے لیے ہے۔ دس پندرہ سال میں پڑھنے اور تحقیق کرنے والے گھر بیٹھے دنیا کے تمام بڑے بڑے کتب خانوں سے استفادہ کر سکیں گے۔

Gothic Novel/Fiction
گوتھک ناول/ فکشن

ایک خاص قسم کے قصے جنھیں اٹھارویں صدی کے نصف آخر سے انیسویں صدی کے پہلے تیس چالیس برسوں تک بہت مقبولیت حاصل رہی۔ یہ بتانا مشکل ہے کہ انھیں گوتھک کیوں کہا گیا۔ Goth کے ایک معنی غیر مہذب یا وحشی فرد کے ہیں۔ ان قصوں میں وحشیانہ عناصر کا غلبہ ہوتا تھا۔ شاید اس لیے ان سے گوتھک کا اسم صفت مشتق ہوا۔ جس دور کا ذکر اوپر کیا گیا اس کے بعد گوتھک فکشن کی مقبولیت میں فرق آیا لیکن اس وقت تک ادبی منظر نامے میں اس کا مقام مستحکم ہو چکا تھا۔ اس قسم کے ناول اب بھی لکھے جا رہے ہیں، اگرچہ بعض صورتوں میں، اگر ناول نگار بصیرت کا حامل ہو تو، ان کی معنویت بدل اور پیچیدگی بڑھ جاتی ہے۔

گوتھک ناولوں میں کہانی پُر اسرار اور ڈراؤنی ہوتی ہے یعنی ایسی کہ پڑھ کر رونگٹے کھڑے ہو جائیں اور رات کو نیند نہ آئے۔ گویا قارئین کو بھیانک تلذذ فراہم کرنا مقصود تھا۔ ان ناولوں میں مقامات، واقعات اور کرداروں میں خاصی یکسانیت پائی جاتی ہے اور مافوق الفطرت عناصر بھی کثرت سے موجود ہوتے ہیں۔ وحشت ناک اور ویران مقامات، تیرہ و تار جنگل، ٹوٹے پھوٹے گرجا یا خانقاہیں، بڑی بڑی جاگیردارانہ حویلیاں، عموماً بے غوری کا شکار، ازمنۂ وسطیٰ کے قلعے جن میں خفیہ تہ خانے، جن سے قید خانے کا کام بھی لیا جاتا ہے، خفیہ راستے، چور دروازے، پُر پیچ غلام گردشیں، بل کھاتے زینے،

تعذیب خانے، ڈراؤنے آسیب، نسل در نسل چلنے والے سراپ، حواس باختہ کر دینے والی فضا، ہیرو اور ہیروئن کو ہر وقت ہر قسم کے خطرات لاحق، آبرو اور جان کے لالے پڑے ہوئے، ظلم و ستم پر تلے مطلق العنان افراد، خبیث جادوگرنیاں اور طاغوتی طاقتیں۔ غرض دہشت زدہ کرنے کا سارا سامان زور شور سے موجود۔

ہوریس والپول (Horace Walpole) کے ناول (Castle of Toranto, A Gothic Story) کو اسی طرح کے قصوں کا نقشِ اوّل قرار دیا جاتا ہے۔ اس ناول کی تحیّر خیز فضا نے دوسروں کو بھی اس طرح کے ناول لکھنے پر مائل کیا۔ والپول کا ناول ۱۷۶۴ء میں لکھا گیا اور اس کے بعد اُنیسویں صدی کے ابتدائی زمانے تک اس انداز کے متعدد ناول لکھے گئے۔ ولیم بیکفورڈ (William Beckford) کی تصنیف Vathek، مطبوعہ ۱۷۸۶ء، این ریڈکلف (Ann Rad Cliffe) کی The Mysteries of Udolpho، مطبوعہ ۱۷۹۴ء اور میتھیو گریگوری لوئیس (Mathew Gregory Lewis) کی The Monk، مطبوعہ ۱۷۹۷ء اس انداز کی قابلِ ذکر تصانیف ہیں۔ ''گوتھک'' کی اصطلاح کچھ توسیعی معنی میں اُن ناولوں کے بارے میں بھی استعمال ہوتی رہی ہے جن میں ازمنۂ وسطیٰ کا بیان تو نہیں لیکن اسراری اور آسیبی ماحول بہر طور ہوتا ہے۔ چنانچہ میری شیلی (Mary Shelley) کی فرینکنسٹائن (Frankenstein)، مطبوعہ ۱۸۱۷ء، ایڈگر ایلن پو اور ہاتھورن کی کچھ کہانیوں اور ڈکنز کے ناول Bleak House کو بھی اس رُجحان کے تحت رکھا جاتا ہے۔

گوتھک ناول کا آغاز تو انگلستان سے ہوا لیکن اس کے اثرات جلد ہی یورپ اور امریکہ میں بھی پھیل گئے۔ یورپ میں لکھا جانے والا گوتھک فکشن انگریزی نمونوں سے قدرے مختلف تھا۔ گوتھک ناولوں میں ہوش و حواس اور پاک دامنی کو مسلسل خطرات لاحق رہتے ہیں اور شر کی قوتیں فرد کی مستحکم حیثیت اور معاشرے کے

مادی ڈھانچے کو توڑنے پھوڑنے کے درپے نظر آتی ہیں۔ اس لیے بعض مفکروں کا خیال ہے کہ گوتھک طرز عقلیت پسندی اور تخیل پرستی کے درمیان برپا محاذِ جنگ کا حصہ ہونے کی بنا پر سماجی اور فنی لحاظ سے کچھ کچھ انقلابی رنگ بھی رکھتی ہے۔

یہ نکتہ قابلِ غور ہے کہ گوتھک ناول اس دور میں پروان چڑھا جب مغربی معاشرے میں سائنس کی اہمیت روز بروز بڑھ رہی تھی۔ ان ناولوں میں ازمنۂ وسطیٰ کی طرف واپسی اور مافوق الفطرت عناصر کی پُر زور موجودگی، جسے غیر سائنسی طرزِ فکر ہی قرار دیا جا سکتا ہے، معنی خیز ہے۔ یہ کسی نہ کسی سطح پر سائنسی ترقی کے مضمرات سے خوف کھانے یا نفرت کرنے کے مترادف ہے۔

جدید گوتھک لکھنے والوں کے ناولوں میں کردار یہ محسوس کرتے ہیں کہ ہر طرف ان کے خلاف کسی ہول ناک سازش کا جال بُنا جا رہا ہے۔ پڑھنے والا بڑے ابہام سے دوچار ہو جاتا ہے۔ اسے پتا نہیں چلتا کہ حقیقی دنیا کس حد تک حقیقی ہے اور مافوق الفطرت معاملات کس حد تک غیر حقیقی۔ یہ ناول نگار ہمیں اس منطقے میں پہنچا دیتے ہیں جہاں متمدن دنیا کی حدیں ختم ہوتی ہیں۔ وہ دکھاتے ہیں کہ معاشرے میں رائج اخلاقی ضابطوں کی حیثیت اضافی ہے اور تمدن کے دائرے سے باہر یہ ضابطے یا تو کام نہیں کرتے یا مسخ ہو کر رہ جاتے ہیں۔ وہ ان باتوں کو بھی نمایاں کرتے ہیں جن کا ذکر حرام سمجھا جاتا ہے، جن سے روایتی اخلاقیات کو ٹھیس پہنچتی ہے اور جنھیں ہم معاشرتی اور نفسیاتی توازن قائم رکھنے کے لیے دبا یا چھپا دیتے ہیں۔

اردو کے مقبولِ عام ڈائجسٹوں میں سلسلہ وار چھپنے والے طویل ناول بھی گوتھک کے ذیل میں آتے ہیں۔ ان ناولوں میں ان رویوں کو بالعموم دوسروں (غیروں) سے منسوب کر دیا جاتا ہے جو اخلاقی طور پر ناپسندیدہ ہونے کے باوجود نفسیاتی سطح پر ہمیں للچاتے رہتے ہیں۔

Haiku

ہائیکو

تین مصرعوں پر مشتمل جاپانی صنفِ سخن۔ پہلے مصرعے میں پانچ، دوسرے میں سات اور تیسرے میں پانچ رکن ہوتے ہیں۔ ہائیکو کی ابتدا کب اور کیسے ہوئی، اس کے بارے میں یقین سے کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ تاہم سات اور پانچ رکنوں پر مشتمل مصرعوں کی یکے بعد دیگرے تکرار قدیم زمانے سے جاپانی شعری آہنگ کا حصہ ہے۔ ہائیکو کے اولین دست یاب نمونوں کا تعلق تیرھویں صدی عیسوی کے آغاز سے ہے۔

ہائیکو غیر مقفّٰی صنف ہے۔ اس کا انتہائی اختصار نزاکت اور نفاست دونوں کا تقاضا کرتا ہے۔ ہائیکو میں کسی کیفیت یا منظر کی طرف صرف اشارہ کیا جا سکتا ہے۔ اس منظر یا کیفیت کی باز آفرینی اور اس سے لطف اندوز ہونا قاری کے ذمے ہے۔ کامیاب ہائیکو وہ ہے جس میں صرف اشارے اشارے میں اتنا کچھ بجھا دیا جائے کہ پڑھنے والے پر معانی کی کئی پرتیں کھل جائیں۔ ہائیکو میں صوفیانہ رنگ بھی ہے۔ بارہا ظاہری معنی سے کسی گہرے، سرّی یا کشفی معنی کا سراغ بھی ملتا ہے۔ ہائیکو ہر طرح کے ہوتے ہیں۔ چنانچہ سنجیدہ، شگفتہ، اتھلے، اتھاہ، دینی، طنزیہ یا مزاحیہ ہائیکو بھی عام ہیں۔

ہائیکو اور غزل کے شعر میں کچھ نہ کچھ مماثلت پائی جاتی ہے۔ شاید اسی وجہ سے یہ صنف اردو میں بھی مقبول ہوئی۔

Hermeneutics

تفسیریات

تشریح اور تفسیر کا علم۔ یہ اصطلاح یونانی لفظ Hermeneuin سے اخذ کی گئی ہے جس کا مطلب کسی چیز کو قابلِ فہم بنانے کے لیے اُس کی شرح یا ترجمانی کرنا ہے۔ فطری طور پر ایک طویل عرصے تک یہ اصطلاح مذہبی صحائف اور بالخصوص بائبل کی تفسیر کے ساتھ منسلک رہی۔ اُنیسویں صدی سے اِسے وسیع تر فلسفیانہ مفہوم میں استعمال کیا جانے لگا اور یہ تصور کیا جانے لگا کہ متون کو قابلِ فہم بنانے اور انسانی ثقافت کے مختلف مظاہر کی تفہیم کے لیے یہ تفسیری طریقہ مناسب ہے۔ جرمن فلسفی ہائیڈگر (Heidgger) کے زیرِ اثر بیسویں صدی میں زبان اور دیگر انسانی مظاہر کی شرح کے لیے یہ انداز علمی حلقوں میں مقبول ہوا۔ ہائیڈگر کے شاگرد گڈامر (Gadamer) نے فلسفیانہ تفسیر میں نام پیدا کیا۔ مصنف کی نیت کے بجائے خود متن کی تفسیر کی کوشش کی گئی اور یہ خیال عام ہوا کہ متن کے اولین قارئین کے تاثر کے بجائے اہم چیز یہ ہے کہ متن ہمیں آج کیا کہتا ہے۔ متن کی کوئی تشریح نہیں ہوتی کیونکہ ہر تفسیر اپنے وقت اور ثقافتی ماحول سے جُڑی ہوئی ہوتی ہے اور ہر زمانہ متن کی شرح اپنے حساب سے کرتا ہے۔ اس نظریے کا ”قاری اساس تنقید“ کے ترجمانوں پر خاصا اثر ہے۔ فرانسیسی فلسفی پال ریکوئے (Paul Ricoeur) بھی اس مکتبِ فکر کا ایک اہم نمایندہ ہے۔

Historical Novel
تاریخی ناول

تاریخی ناول میں کسی تاریخی واقعے، تحریک، کردار یا دور کو مرکز ٹھیرا کر ایسا قصہ گھڑا جاتا ہے جس کے بعض اجزا حقیقی اور بعض خیالی ہوتے ہیں۔ اچھے تاریخی ناولوں میں ناول نگار کوشش کرتے ہیں کہ جس دور یا جن کرداروں یا واقعات کا ذکر مقصود ہے ان کے بارے میں زیادہ سے زیادہ معلومات حاصل کر لی جائے تاکہ قارئین کو محسوس ہو کہ گزرے دنوں کا کوئی مرقع نظر کے سامنے آ گیا ہے اور ناول کی تعمیر ٹھوس بنیادوں پر اٹھائی گئی ہے، محض ناول نگار کے تخیل کی جولانی کا نتیجہ نہیں۔ یہ ظاہر ہے کہ لکھنے والا، خواہ کتنا ہی باصلاحیت ہو، کبھی پوری طرح نہیں جان سکتا کہ سو دو سو سال پہلے لوگ کس طرح کی زندگی گزارتے تھے، کس طرح سوچتے تھے۔ بہت پرانے ادوار کے طرزِ حیات کو سمجھنا تو تقریباً ناممکن ہے۔ اس اعتبار سے تاریخی ناول کی صنف اول تا آخر فریب ہے۔ فریب آفرینی، بہرحال، ناول کا خاصہ ہے۔

تاریخی ناول کی ابتدا خاصی پرانی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پہلا تاریخی ناول معروف یونانی مؤرخ اور ادیب کسینوفون (۴۳۰ق م تا ۳۵۴ ق م) نے کوروش اعظم کے بارے میں لکھا تھا۔ یہ ناول، جو اصلی اور خیالی واقعات کا آمیزہ ہے، اتفاق سے مکمل موجود ہے۔ کسینوفون سے پہلے یا بعد میں کسی نے قدیم دور میں

اگر اس طرح کا ناول لکھا تو اب اس کا سراغ نہیں ملتا۔ سکندرِ اعظم کے بعض نیم حقیقی نیم افسانوی سوانح کو تاریخی ناولوں کے زمرے میں جگہ دی جا سکتی ہے۔

مغربی ادب میں تاریخی ناول کو مقبول بنانے میں والٹر سکاٹ کا بڑا ہاتھ ہے۔ سکاٹ کے تتبع میں یورپ کی ہر زبان میں تاریخی ناول لکھے گئے۔ اردو میں عبدالحلیم شرر نے متعدد تاریخی ناول لکھے۔ فنی اعتبار سے ان کے ناول خاصے کمزور ہیں۔ شرر کے سامنے بنیادی مقصد یہ تھا کہ مسلمانوں کو اپنی عظمتِ رفتہ یاد دلا کر ان میں دوبارہ عظیم قوم بننے کا جذبہ بیدار کیا جائے۔ کئی اور ناول نویسوں نے بھی اس صنف پر توجہ دی۔ ان میں نسیم حجازی کے ناول قابلِ ذکر ہیں۔ نسیم حجازی کے مقاصد بھی وہی ہیں جو شرر کے تھے۔ اردو تاریخی ناولوں پر بالعموم مقصدیت اور جذباتیت کی گہری چھاپ ہے۔ انھیں ادبی یا فنی نقطۂ نظر سے سراہنا مشکل ہے۔ جمیلہ ہاشمی کے ناول ''دشتِ سوس'' کو، جو حسین بن منصور حلاج کے بارے میں ہے، البتہ تاریخی ناول نویسی کے ضمن میں ایک نسبتاً کامیاب کوشش قرار دیا جا سکتا ہے۔

Historicism

تاریخیت

ادب کا بنظرِ غائر مطالعہ کرنا مقصود ہو تو تاریخی شواہد کو سامنے رکھنا پڑتا ہے۔ متن کی ترسیل، متن کے مستند یا مستند نہ ہونے کے مسائل، پاستانی یا متروک زبان، مآخذ اور مستعار لی ہوئی اصناف یا خیالات، مصنف یا شاعر کے سوانح اور تصانیف کا باہمی رشتہ، یہ سب معاملات بڑی حد تک تاریخی ہیں۔

''تاریخیت'' کی اصطلاح ادب کو ایک خاص زاویے سے دیکھنے کے لیے مختص ہے۔ تاریخیت سے مراد یہ ہے کہ ادب خواہ کسی دور کا ہو اس کا جائزہ لیتے وقت اسی دور کے تصورات، رسمیات اور نقطہ ہائے نظر کا سیاق و سباق سامنے رہنا چاہیے۔ اعلیٰ درجے کے ادب کو کسی خاص عہد تک محدود نہیں رکھا جا سکتا۔ تاہم ہر ادیب یا شاعر اپنے دور کی مخصوص معاشرتی فضا میں اور مخصوص عقلی رویوں کے تحت ادب تخلیق کرتا ہے اور اس فضا یا رویوں کا عکس کسی نہ کسی حد تک اس کی تحریروں میں دکھائی دیتا ہے۔ مشکل یہ ہے کہ یہ فضا اور رویے ہمیشہ بدلتے رہتے ہیں۔ عین ممکن ہے کہ آج کا قاری پرانے ادب سے ایسے مفروضات اور روابط منسوب کر دے جو اُس ادب کے لیے بالکل اجنبی ہوں۔ پرانے ادب کی ہیئتیں اور معانی جن مخصوص حالات کے تابع تھے ان کو نظر انداز کرنے سے صحیح تفہیم دشوار ہو جائے گی۔

تاریخیت کا مقصد چنانچہ یہ ہوا کہ مختلف ادوار سے تعلق رکھنے والے ادب کو عہدِ حاضر کے قاری کے لیے زیادہ بامعنی بنایا جائے۔ اس کے لیے تاریخی طور پر موزوں پس منظر کو نئے سرے سے تشکیل کرنا ضروری ٹھیرا۔ یہ مساعی کسی بھی پرانی تصنیف کو سمجھنے اور اس کی قدر و قیمت پہچاننے کے لیے مفید ثابت ہو سکتی ہے۔

تاریخیت کو بلا تامل قبول نہیں کیا گیا۔ اس پر دو تین بڑے بڑے اعتراضات ہیں۔ مخالفت میں ایک دلیل تو یہ ہے کہ ماضی کے کسی دور کی ثقافتی یا تصوریاتی شناخت کی تشکیلِ نو سے حاصل کیا ہوگا؟ یہ تشکیل بہرصورت، نقطۂ نظر کے اعتبار سے، دورِ جدید کی نمائندہ ہی کہلائے گی۔ تاریخیت بیسویں یا اکیسویں صدی کے ذہن کو بدل نہیں سکتی۔ شاید زیادہ سے زیادہ یہی ہو کہ پہلے سے طے شدہ معاصر مفروضے فکر کی تنقیدی سطح سے تاریخی سطح کی طرف منتقل ہو جائیں۔ ایک اور دشواری یہ ہے کہ مختلف ادوار میں ہمارے سے مختلف ذہنوں نے جو معیار اپنے لیے قائم کیے یا اطوار اپنائے ان کے بارے میں بہت سا مواد موجود ہے۔ تاریخیت مجبور ہے کہ ان میں سے بعض کو نمائندہ مان کر چن لے اور صرف انھی کی تشریح کرے۔ اس طرح عین ممکن ہے کہ کسی ادبی دور کا جو تصور تاریخیت کے پاس ہو وہ درست نہ ہو۔ تاریخیت کو اپنانے والی سوچ اس دور پر ایک مغالطہ آمیز یکسانیت اور جمود مسلط کر سکتی ہے۔ اس کے علاوہ تاریخیت جو نتائج آج مرتب کرتی ہے ممکن ہے کل وہ کارآمد نہ معلوم ہوں۔ چنانچہ ہر نسل کے پاس تاریخیت کا الگ تصور ہوگا۔ مزید برآں، تاریخیت میں یہ رجحان بھی پایا جاتا ہے کہ وہ کسی بھی دور کے عظیم ادبی کارناموں کو اس دور کے عمومی رجحانات کی روشنی میں پرکھتی ہے۔ عمومی رجحانات عظیم ادبی کارناموں کی معنویت کا احاطہ نہیں کر سکتے۔

صاف ظاہر ہے کہ تاریخیت ہمیں ادبی معنی یا قدر و قیمت کا کوئی مطلق یا

معروضی پیمانہ فراہم کرنے سے قاصر ہے۔ تاہم اگر اس کی حدوں کی نشاندہی کر کے اس سے صحیح کام لیا جائے تو یہ نقاد کے بہت کام بھی آ سکتی ہے۔ ہم ماضی کے بڑے ادبی کارناموں کو زیادہ باریک بینی سے اور زیادہ وسیع معنی میں سمجھ سکتے ہیں۔ صرف یہ دکھانا کافی نہیں کہ فلاں مصنف جس زمانے سے تعلق رکھتا تھا اس سے کس طرح متاثر ہوا یا اپنے دور میں اسے کس طرح اور کتنا سمجھا گیا۔ تاریخیت کا بنیادی فریضہ ان تصورات اور اقدار کو سمجھنا اور سمجھانا ہے جن کے ذریعے سے کوئی تہذیب اپنا تسلسل برقرار رکھتی ہے۔

Humanism
انسان دوستی

تحریک کے طور پر انسان دوستی کا آغاز نشاۃِ ثانیہ سے ہوا جب اہلِ علم نے قدیم یونان اور روما کے ادبی اور علمی ذخائر کا از سرِ نو جائزہ لینا شروع کیا۔ قدیم علم و ادب سے اس گہرے شغف کے دوررس نتائج برآمد ہوئے۔ سترھویں صدی کے آخر اور اٹھارویں صدی میں کلاسیکی آدرشوں سے نباہ کرنے کا رجحان اپنے عروج پر تھا۔

نشاۃِ ثانیہ کو یورپی تناظر میں سمجھا جا سکتا ہے اور اس لحاظ سے خود انسان دوستی بھی یورپی سوچ کا مظہر ہے۔ انسان دوستی بنیادی طور پر دنیوی اور سیکولر فلسفے کی ایک صورت تھی۔ انسان کی ذات کو اس فلسفے میں مرکزی مقام حاصل تھا۔ اس کا مقصد انسان کے وقار اور شرف کو دوبالا کرنا تھا۔ انسان دوستانہ رویے انسان کو تخلیق کا اعلیٰ ترین نمونہ قرار دیتے تھے۔

انسان دوستی کے حق میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس نے انسانوں کو زیادہ مہذب اور شائستہ ہونے کی ترغیب دی، انسانوں کو احساس دلایا کہ ان میں کتنی صلاحیتیں پنہاں ہیں اور وہ کس طرح اپنی مخفی صلاحیتوں کو بروئے کار لا سکتے ہیں۔ تاہم یورپی ممالک خود، انسان دوستی کے عروج کے دنوں میں بھی، جس طرح استکبار اور حرص میں مبتلا اور آپس میں دست و گریباں تھے، جس طرح باقی دنیا کے مختلف علاقوں پر

قبضہ جمانے پر تلے ہوئے تھے، اسے دیکھ کر انسان دوستی کی تحریک کی با اثری کی طرف کم اور بے اثری کی طرف خیال زیادہ جاتا ہے۔ بہر کیف، ایک فلسفۂ حیات کے طور پر انسان دوستی نے حتی الوسع تشکیک کی فضا کا مقابلہ کیا اور یورپی لوگوں سے کہا کہ وہ خود کو کسی ابدی اور روحانی زندگی کے لیے تیار کرنے کی بجائے دنیا میں اپنی حالت کو بہتر سے بہتر بنائیں۔ سائنسی ترقی نے جوں جوں انسان کا رتبہ گھٹایا انسان دوستی کی اہمیت اور معنویت اسی تناسب سے رُو بہ زوال ہوتی گئی۔

Imagery, Image

تمثال، شعری تصویر، پیکر تراشی، تمثالیت

امیج اور امیجری جدید تنقید میں کثرت سے استعمال ہونے والی اصطلاحوں میں سے ہیں۔ امیج یا تمثال وہ تصویر ہے جو شاعری کے مطالعے سے ذہن میں بنتی ہے یعنی ذہنی تصویر۔ سی ڈی لوئیس نے تمثال کی تعریف یوں کی ہے: ''لفظوں سے بنائی ہوئی تصویر'' بلکہ اُس نے تو خود نظم کو بھی مختلف تمثالوں سے تشکیل پاتی ہوئی تمثال کے روپ میں دیکھا ہے۔ امیجری حِسّی ادراک ہے یعنی اشیاء کے شاعری میں بیان سے جو ذہنی احساسات بیدار ہوتے ہیں وہ اسی ذیل میں آتے ہیں۔ کوئی تمثال حواسِ خمسہ میں سے کسی ایک سے وابستہ ہوسکتی ہے۔ مصحفیؔ کا شعر ملاحظہ ہو:

میں اِک نالہ ایسا کیا شب چمن میں
کہ شعلہ سا برگِ درختاں سے گزرا

دوسرے مصرعے میں درختوں کے پتّوں کے درمیان شعلہ سا گزرتے دکھایا گیا ہے۔ یہاں حسِ باصرہ فعال ہوتی ہے۔ یہ بصری تمثال ہے۔ دیگر اشعار میں حواسِ خمسہ میں سے کوئی دوسری حِس فعال ہوسکتی ہے۔ مختلف حسّیات کو آپس میں مدغم کرکے بھی تمثال کی تشکیل ہوسکتی ہے۔ تمثال کی ایک اور سطح محاسنِ شعری میں دیکھی جاسکتی ہے۔ تشبیہہ، استعارے سے بھی ایک تصویر ذہن میں اُبھر آتی ہے۔

تمثال کی ایک سطح رمزیت کا رنگ لیے ہوتی ہے جس میں کسی چھوٹی سی تصویر میں احساسات کے وسیع سلسلے، بڑی واردات یا نفسیاتی کیفیت کو سمویا جاتا ہے (دیکھیے امیجزم)۔ کسی واقعے یا منظر کی تصویر کشی کے لیے ہمارے ہاں محاکات کی اصطلاح موجود ہے لیکن جدید شاعری میں تمثال نگاری کا دائرہ اپنا الگ سیاق و سباق رکھتا ہے۔ جدید تنقید میں شاعر کے تخیل اور رویا (وژن) کو سمجھنے کے لیے اُس کی تمثالوں کا جائزہ لیا جاتا ہے اور یہ دکھایا جاتا ہے کہ ان تمثالوں کا اس کے فن کے بنیادی موضوعات سے کیا تعلق ہے۔ کیرولین سپرجن (Caroline Spergeon) نے شیکسپیئر کے ڈراموں میں تمثالوں کے جھرمٹ تلاش کیے اور یہ دکھایا کہ کسی خاص ڈرامے میں خاص طرح کی تمثالیں کیوں استعمال ہوئی ہیں (مثلاً "ہیملٹ" میں بیماری اور موت کی تمثالیں)۔ بیسویں صدی میں شیکسپیئر کے ڈراموں کے اہم نقاد جی. وِلسن نائٹ (G.Wilson Knight) کے ہاں بھی اِس طریقے سے کام لیا گیا ہے۔

Imagism

تمثال نگاری

''امیجزم'' جدید شاعری کی ایک تحریک ہے۔ تحریک کے طور پر اس کا زمانہ مختصر رہا مگر جدید شاعری پر اس طرزِ احساس کے اثرات اب تک موجود ہیں۔ ۱۹۱۲ء سے ۱۹۱۷ء کے دوران میں انگلستان اور امریکہ دونوں جگہ یہ تحریک فعال تھی۔ بنیادی طور پر یہ تحریک ٹی ای ہیوم (T.E.Hulme) کے شعری تصورات کے زیرِ اثر شروع ہوئی جو جذبات زدگی اور غیر ضروری تفاصیل کے خلاف ردِ عمل کی ایک شکل تھی۔ ایزرا پاؤنڈ، ایمی لووِل پیشرو تھے۔ شاعرہ H.D. (ہلڈا ڈُولِٹل)، ولیم کارلوس ولیمز، رچرڈ آلڈنگٹن وغیرہ کا شمار اِسی طرز کے شعراء میں کیا جاتا ہے۔ ڈی ایچ لارنس کی بعض نظموں کو بھی اِسی ذیل میں رکھا جاتا ہے۔ ایمی لووِل نے تمثال نگار شعراء کی پہلی انتھالوجی کے دیباچے میں اِسی طرز کی شاعری کے جواز اور اس کے طریقِ کار سے بحث کی ہے۔ تمثال نگاری میں ایک مرتکز تمثال بغیر کسی تبصرے یا خطیبانہ وضاحت کے کسی شے یا واردات کو اپنے اندر سمیٹ لیتی ہے۔ ایزرا پاؤنڈ کی یہ مختصر نظم اکثر اِس رُجحان کی مثال کے طور پر درج کی گئی ہے:

In a Station of Metro

The apparition of these faces in the crowd,
Petals on a wet, black bough.

تمثال نگار شعراء پر قدیم چینی شاعری اور جاپانی ہائیکو کے طریقِ کار کا اثر بھی تھا جہاں بظاہر ایک مرتکز تصویر ہی سامنے آتی ہے مگر اس کے اندر معانی کا جہان پوشیدہ ہوتا ہے، مثلاً ایک قدیم نظم کا یہ ترجمہ ملاحظہ ہو:

خموشی

گاؤں کی عبادت گاہ کی
سب سے بڑی گھنٹی پر
ایک تتلی سو رہی ہے

تمثال نگاروں کا خیال تھا کہ لمبی لمبی وضاحتوں سے بہتر ہے کہ شاعر ایک ایسی تصویر سامنے لائے جس پر غور کرنے سے معانی کی کئی سطحیں اُجاگر ہو جائیں۔

Impressionism

تأثریت

اس اصطلاح کا تعلق اصل میں مصوری سے ہے۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں فرانس میں مصوروں کا ایک گروہ سامنے آیا۔ ان مصوروں کو چیزوں کی ہو بہو نقل اتارنے سے لگاؤ نہ تھا۔ وہ گھٹتی بڑھتی اور زاویے بدلتی روشنی سے مرتب ہونے والی کیفیات کی تصویر کشی کرنا چاہتے تھے یا ان کی خواہش تھی کہ اس تأثر کو گرفت میں لایا جائے جس نے اچانک یا وقتی طور پر ان کے باطن میں کوئی ابال پیدا کیا ہو۔

مصوری کی حد تک تو تأثریت کا استعمال روا تھا لیکن ادبی معاملات پر اس کا اطلاق خلل سے خالی ثابت نہ ہوا۔ اس اصطلاح میں ابہام بہت ہے۔ چنانچہ تأثریت پسند ہونے کا ٹھپا بہت سے نئے لکھنے والوں پر لگایا گیا۔ فرانسیسی علامت نگار شاعر تأثریت پسند ٹھہرائے گئے۔ اوسکر وائلڈ کو بھی تأثریت پسند سمجھا گیا۔ اس طرح کی تأثریت کی مثالیں جیمز جوائس اور ورجینیا وولف کے فکشن میں آسانی سے تلاش کی جا سکتی ہیں۔

ادبی تنقید میں بھی یہ اصطلاح رائج ہوئی۔ وہاں اس سے مراد یہ ہے کہ کسی ادب پارے کے بارے میں نقاد اپنے تأثرات بیان کرے۔ گویا نقاد کے ذہن پر مرتب ہونے والے اثرات اہم قرار پائے۔ ادب پارے کی حیثیت ضمنی رہ گئی۔

Intention

نیّت، ارادہ، منشائے مصنّف

کسی فن پارے کی تخلیق کرتے ہوئے فنکار کا ارادہ کیا تھا؟ اُس کی نیت کیا تھی؟ یوں کہیے کہ منصوبہ کیا تھا؟ کیا فن کی تشریح اور اس کی قدر و قیمت متعین کرنے میں اس سوال کی کوئی اہمیت ہے؟ ان مسائل پر بیسویں صدی میں، بالخصوص امریکی ناقدین میں، خاصی بحثیں ہوئی ہیں۔ ادبی اصطلاح بننے سے بہت پہلے نیت (Intention) کی اصطلاح قانونی دائرے میں عام تھی یعنی سزا کا تعین کرتے ہوئے اس امر کا فیصلہ ضروری تھا کہ نیت کیا تھی؟ یہ بحث بھی اہم تھی کہ اگر کوئی کہتا ہے کہ اس کی نیت نہ تھی تو اُس کے عمل سے اس کا ثبوت کہاں تک ملتا ہے؟

امریکی تنقید میں اس اصطلاح پر مباحث کا سلسلہ ومسٹ (W.K.Wimsatt) اور بیرڈزلی (H.C.Beardsley) کی تحریروں خصوصاً اُن کے مضمون The Intentional Fallacy سے شروع ہوا۔ یہ مضمون امریکی تنقید کے بیسویں صدی کے اہم متون میں شمار ہوتا ہے۔ رومانی نقطۂ نظر تو فن کار کی شخصیت ہی کو سب سے اہم سمجھتا ہے مگر اس مضمون (اشاعت ۱۹۴۶ء) تک ایلیٹ کا غیر شخصی نظریہ بھی آ چکا تھا اور 'امریکی نئی تنقید' میں فن کار کی سوانح یا اُس کے سماجی پس منظر کو فن پارے کی تشریح کے لیے بڑی حد تک غیر متعلق قرار دیا گیا تھا مگر ومسٹ اور بیرڈزلی نے جو

مسئلہ اُٹھایا وہ اس سے پہلے اِس شدّ و مد اور مربوط طریقے سے زیرِ بحث نہیں آیا تھا۔ ان مصنّفین کا مؤقف یہ تھا کہ اگر کسی مصنّف نے اپنے کسی فن پارے کے بارے میں اپنی نیت یا منشائے مصنف کا اظہار بھی کر رکھا ہو یا ہم کسی اور مآخذ سے اس نیت تک پہنچ بھی جائیں تو فن پارے کی تشریح میں اس کی اہمیت بہت کم ہے۔ اصل چیز فن پارہ ہے۔ تکمیل یافتہ فن پارہ اپنی جگہ مکمل وحدت ہے۔ اُس کے معنی اور اُس کی قدر و قیمت اسی تکمیل یافتہ شکل میں ہے۔ منشائے مصنف جو بھی ہے اسی فن پارے سے اخذ ہونا چاہیے نہ کہ فن پارے سے باہر نکل کر۔ مصنف کی ذہنی کیفیت یا اُس کے ارادے کا علم اس کی تشریح میں معاون نہیں ہوگا کیونکہ یہ ''متن'' سے باہر، مصنف کی سوانح یا تخلیقِ فن کی نفسیات کی طرف لے جائے گا جسے ''متن'' کا نعم البدل سمجھ لیا جائے گا اور یہ ایک طرح کا مغالطہ ہوگا۔

اس میں شک نہیں کہ فن پاروں کی تشریح میں فنکار کے ذاتی کوائف یا شخصیت کو جس طرح بے دریغ اور جس نیم پخت انداز میں تنقید میں استعمال کیا گیا اُس کی وجہ سے اس طرح کا ردِ عمل پیدا ہونا ہی تھا اور ایک خاص زاویے سے وِمسٹ اور بیرڈزلی کا تصور بامعنی نظر آتا ہے۔ تاہم ایم ایچ ابرامز (M.H. Abrams) نے ذرا معتدل انداز میں کہا ہے کہ مناسب یہ ہوگا کہ اس حقیقت کو پیشِ نظر رکھا جائے کہ مصنف کی اپنی گواہی تشریح میں مفید ہو سکتی ہے، مگر اسی کو حتمی سمجھ لینا واقعی مغالطہ ہے۔ اسے درست سمجھنے کے لیے بھی ''متن'' کی گواہی لازمی ہے۔ مابعد الطبیعیات اور فنون کے عالم کمارسوامی نے بھی کہا تھا کہ اگر فن کار کی نیت کا پتا نہیں تو یہ فیصلہ کیسے ہوگا کہ وہ کامیاب رہا یا نہیں۔

۱۹۷۰ء کے قریب رولاں بارت (Rolan Barthes) نے ایک سنسنی خیز تصور پیش کیا جس پر اب تک نئی تنقیدی ''تھیوری'' کے ماہرین کے درمیان بحثیں

جاری ہیں۔ یہ مصنف کی موت (Death of Author) کا تصور ہے جس نے مصنف کو ”متن“ سے بالکل بے دخل کر دیا ہے۔ امریکی مفکر کین ولبر (Ken Wilber) نے اس تصور پر تنقید کرتے ہوئے دلچسپ جملہ لکھا ہے کہ مصنف نہیں لکھتا مگر اپنی کتابوں کی رائلٹی تمام مصنف، بشمول بارت، وصول کرتے رہتے ہیں۔ بعض ناقدین کے خیال میں آئیڈیلسٹ تو مصنف کی نیت کو پیشِ نظر رکھتے ہیں (افلاطون اور ارسطو بھی کہتے ہیں کہ فنکار جب فن پارہ تخلیق کرتا ہے تو اُس کے پاس اُس کا کوئی ”آئیڈیا“ ہوتا ہے)۔ بیسویں صدی کی تنقید نے چونکہ ہیئت (Form) کو بہت اہمیت دی ہے لہٰذا اُس کے لیے فن کار کی نیت اہم مسئلہ نہیں رہی۔ تاہم پچھلے کچھ برسوں سے اب جو ”کلچرل اسٹڈیز“ اور ”نئی تاریخیت“ کا زور بڑھ رہا ہے تو فنکار اور اُس کا ماحول پھر سے اہم ہو جائے گا۔ مشہور امریکی ناقد ہیرلڈ بلوم کی پیشگوئی ہے کہ مصنف واپس آئے گا۔ مگر اس رائے کے ساتھ یہ پیش گوئی بھی کی جاسکتی ہے کہ مصنف واپس تو آئے گا مگر اُن حوالوں سے نہیں جو رومانی تنقید یا ہمارے ہاں کی نیم پختہ درسی تنقید کے تھے (ہمارے بعض مدرسین کی تحریروں میں شاعر کی ”حیاتِ معاشقہ“ مرتب کرنے کی کچی کوشش اور پھر اسے فن پارے کی تشریح کی کلید سمجھنا بھی اسی طرح کی مثال ہے)۔ وِمسٹ اور بیرڈزلی کا تصور اپنی جگہ نامکمل سہی مگر تنقید کو دلدل میں پھنس جانے سے بچاتا بھی ہے۔

Intertextuality
بین المتونیت

بین المتونیت کی اصطلاح فرانسیسی نظریہ ساز ژولیا کرستیوا نے وضع کی ہے۔ مراد یہ ہے کہ کوئی بھی متن ایسا نہیں (خواہ وہ ناول ہو یا نظم یا تاریخی دستاویز) جسے اپنے آپ میں مکمل اور خودمختار سمجھا جائے۔ ہر متن دوسرے متنوں کے توسط سے وجود میں آتا ہے۔ پڑھنے والا کسی متن کے معنی تک اسی صورت میں پہنچے گا جب وہ پہچان لے کہ زیرِ نظر متن کا دوسرے متنوں سے کیا تعلق ہے۔ مثال کے طور پر اخبار میں کسی سیاست دان کی تصویر چھپتی ہے۔ اگر آپ تصویر کو الگ تھلگ دیکھنے کی بجائے اس کا سلسلہ اسی سیاست دان کی دوسری اور مختلف مواقع پر چھپی تصویروں، کی ہوئی تقریروں، اس کے بارے میں اخباروں کی رپورٹوں اور تبصروں سے جوڑ دیں تو اسی تصویر سے زیادہ معنی یا معانی کی مزید سطحیں برآمد کر سکتے ہیں۔ اسی طرح اگر آپ ''امراؤ جان ادا'' پر بنی کوئی فلم دیکھیں اور آپ نے رسوا کا ناول بھی پڑھ رکھا ہو تو آپ کی خواندگی فلم کو اور فلم خواندگی کو نئے معنی دے سکے گی۔ متن فلم میں در آئے گا اور فلم متن میں۔ ہر متن دوسرے متون (یا اظہار کی طرزوں) کو اپنے میں جذب اور منقلب کرتا رہتا ہے۔ گویا بین المتونیت کا نظریہ یہ دعویٰ رکھتا ہے کہ کسی متن کا از خود وجود نہیں۔ صرف مسلسل تعبیرات اور باز تعبیرات کا عمل اس کے وجود کا ضامن ہے۔ اس طرح متن کی کسی خواندگی کو قطعیت کا حامل نہیں سمجھا جا سکتا۔ ہر خواندگی ایک نئے متن کو سامنے لائے گی اور یہ متن فوراً ہی اس سلسلے کا حصہ بن جائے گا جس کی حدود میں رہ کر متن کی کوئی تشریح ممکن ہے۔

Irony

خفطنز

یہ اصطلاح جس یونانی لفظ سے اخذ کی گئی ہے اس کا مطلب ''تجاہلِ عارفانہ'' ہوسکتا ہے۔ قطعیت کے ساتھ خفطنز کی تعریف مشکل ہے۔ ایک سیدھی سی تعریف یہ ہوگی کہ یہ ایک طرح کی ادبی صنعت ہے۔ کہنے والے کا مطلب کچھ اور ہوتا ہے لیکن اس مطلب کی ادائیگی کے لیے وہ بالکل الٹ الفاظ استعمال کرتا ہے۔ جیسے کہا جائے کہ ''خوب کام کیا'' اور مطلب یہ ہو کہ کام کا ستیاناس کر دیا؛ یا اس شخص سے، جو سراسر بے عقلی کا ثبوت دے رہا ہو، کہا جائے کہ ''آپ کی عقل پر آفرین ہے۔'' یہ تو زبانی خفطنز ہے۔ ایک اور صورت واقعاتی خفطنز کی ہے۔ اس میں کوئی شخص کسی دوسرے آدمی کی شامت آنے پر خوب ہنستا ہے اور یہ نہیں جانتا کہ خود اس کی شامت بھی آنے والی ہے۔

خفطنز بہر طور اپنے اندر لطافت کا پہلو رکھتا ہے اور مذکورہ بالا تعریف کچھ اطمینان بخش نہیں۔ مثلاً جھوٹ بولنے والا یا چکنی چپڑی باتیں بنا کر ٹھگنے والا بھی اپنا اصل مدعا بیان نہیں کرتا۔ ہمیشہ الٹ بات کہتا ہے۔ لیکن اس دروغ گوئی یا ابلہ فریبی کو خفطنز نہیں کہا جا سکتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جو لوگ خفطنز کا مذاق رکھتے ہیں وہ بلاتامل سمجھ جاتے ہیں کہ کہاں خفطنز سے کام لیا گیا ہے اور کہاں محض جھوٹ بولا جا

رہا ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر آپ سامعین کو فریب نہیں دینا چاہتے تو بات کو الٹا کر کیوں بیان کرتے ہیں؟ اصل میں خفطنز کرنے والا لطیف پیرائے میں صرف چوٹ کرنا چاہتا ہے اور کسی مسئلے یا آدمی کو نشانہ بناتے وقت کوئی واضح مؤقف اپنانے یا متبادل حل پیش کرنے سے کتراتا ہے۔ چنانچہ خفطنز کو آپ تمسخر کا ایک رنگ سمجھ لیں یا ایسی نکتہ چینی جس میں تھوڑا سا پردہ رکھا گیا ہو۔

خفطنز کے دو خاص انداز ہیں۔ ایک سقراطی خفطنز ہے۔ سقراط کسی ماہرِ فن سے مل کر پہلے اپنی بے علمی کا اظہار کرتا۔ ماہرِ فن کو بہت سراہتا جس سے ماہر خوشی سے پھول جاتا۔ اس کے بعد سقراط ایسے سوال کرتا کہ ماہر کی سٹی گم ہو جاتی اور وہ نرا احمق نظر آنے لگتا۔ سقراط خود کسی بات کا حل پیش نہ کرتا۔ اسے دوسروں کی جہالت بے نقاب کرنے سے دلچسپی تھی۔ رومانی خفطنز کی داغ بیل انیسویں صدی کی ابتدا میں ہولڈرلن اور شلیگل جیسے جرمن فلسفی شاعروں نے ڈالی۔ سقراط یہ ثابت کرتا تھا کہ جو خود کو ماہر سمجھتے ہیں انھیں کچھ معلوم نہیں۔ رومانی خفطنز کے قائلوں نے کہا کہ معانی میں خود ابہام، بے یقینی اور پارہ پارہ ہو جانے کی کیفیت شامل ہے۔ لہٰذا خفطنز گفتار اور تحریر کی اس معنویت میں خلل ڈال دیتا ہے جسے لوگوں نے سوچے سمجھے بغیر موجود فرض کر لیا ہے۔ اس طرح معنویت میں چھپا ہوا تصنع صاف سامنے آ جاتا ہے۔ کسی بھی قول یا متن کی غیر متعین حالت پر یہ اصرار خفطنز کی حدود کو جدید ادبی نظریوں سے ملا دیتا ہے۔ اسی لیے رولاں بارت کے خیال میں خفطنز ''تحریر کا جوہر'' ہے۔ خفطنز ثابت کرتا ہے کہ متن کی تشریح پر اپنا اختیار قائم رکھنا لکھنے والے کے بس کی بات نہیں۔

Kafkaesque

کافکائی / کافکایانہ

فکشن جس پر فرانز کافکا (۱۸۸۳ء-۱۹۲۴ء) کی تحریروں کا اسلوب، لہجہ اور رنگ غالب ہو۔ خصوصاً جس میں اس کابوسی فضا سے سابقہ پڑے جو کافکا سے منسوب ہو چکی ہے۔ اس فضا میں فرد، بے بسی کے عالم میں، اپنے اردگرد خباثت آمیز غیر شخصی قوتوں کو کارفرما دیکھتا ہے۔ اسے محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنی شناخت کھو چکا ہے۔ خوف کے عالم میں وہ سمجھتا ہے کہ اس سے کوئی بھاری جرم سرزد ہو گیا ہے۔ جن قوتوں کو بالادستی حاصل ہے ان کی الٹی پلٹی اور لایعنی منطق اسے مسلسل نرغے میں لیے رہتی ہے۔ اس کیفیت سے شناسائی حاصل کرنے کے لیے کافکا کے ناولوں ''عدالتی کارروائی'' اور ''قلعہ'' اور بعض افسانوں کو پڑھنا کافی ہوگا۔ جس کسی کو اپنے ملک کے دفتری نظام سے، جس کی بے سروپائی کا واحد مقصد شہریوں کو زچ اور ذلیل کرنا ہوتا ہے، سابقہ پڑ چکا ہو وہ کافکائی فکشن میں رچی ہوئی دہشت کو خوب سمجھ سکتا ہے۔ کافکا کے انداز میں لکھنے کی کوشش بہت کی گئی ہے لیکن اس جیسی تہ داری اور اعجوبگی کسی کے حصے میں نہیں آئی۔

Limerick

لمرک

انگریزی میں مروّج ایک طرح کی ہلکی پھلکی اور عموماً مزاحیہ صنفِ سخن۔ عام طور پر پانچ مصرعوں پر مشتمل ۔ پہلا، دوسرا اور پانچواں مصرع ہم قافیہ ہوتا ہے۔ تیسرے اور چوتھے مصرع کا قافیہ جدا۔ یوں صرف دو قافیے استعمال کیے جاتے ہیں۔ علاوہ ازیں پہلا، دوسرا اور پانچواں مصرع تین ارکان پر اور تیسرا اور چوتھا مصرع دو ارکان پر مشتمل ہوتا ہے۔

لمرک کی وجہ تسمیہ ٹھیک طرح معلوم نہیں۔ یہ علم بھی نہیں کہ اس کی ابتدا کب اور کہاں سے ہوئی۔ بہر حال، انیسویں صدی میں اس کی مقبولیت عروج پر تھی۔ ٹینی سن، سوئن برن اور کپلنگ جیسے مشہور شعرا نے بھی اس صنف میں طبع آزمائی کی۔ ایک اور شاعر، ایڈورڈ لیئر، نے مزاحیہ بلکہ مہمل لمرک لکھ کر بڑا نام پیدا کیا۔

لمرک لکھنے کا رواج اب بھی ہے لیکن اس پر غیر سنجیدگی کا ٹھپا لگ چکا ہے۔ بہت سے لمرک فحش ہوتے ہیں اور عین ممکن ہے کہ یہ بے باک لمرک اپنی صنف کا سب سے خواندنی اور پائدار نمونہ ہوں۔ کم از کم ان کی مقبولیت میں کلام نہیں۔

Lyrical Poetry

غنائی شاعری

بیانیہ (Narrative) اور ڈرامائی (Dramatic) شاعری کی طرح غنائی شاعری بھی شاعری کی تین بنیادی قسموں میں سے ایک ہے۔ یونان میں ایک ساز لورے (Lyre) ہوتا تھا اور جو گیت اس ساز کے ساتھ گائے جاتے تھے اُنھیں (Lyric) کا نام دیا گیا۔ مگر اب ”لیرک“ کا ساز کے ساتھ گایا جانا لازمی نہیں۔ البتہ ایسی شاعری میں غنائی عناصر بہر طور موجود ہوتے ہیں۔ ادبی اصطلاح کے طور پر ”لیرک“ سے مراد ایک ایسی مختصر نظم ہے جس میں ایک متکلم اپنی جذباتی کیفیت کا اظہار کرتا ہے۔ تنہائی میں خود سے یا کسی دوسرے سے خطاب، جس میں خطاب کرنے والے کی ذہنی اور جذباتی کیفیت کا بیان ہوتا ہے۔ ”لیرک“ کے بارے میں ایک کتاب The Advantage of Lyric کی مصنفہ باربرا ہارڈی کے لفظوں میں غنائی شاعری جذبات کو ایک چھوٹے سے پیمانے میں لا کر اُن کی شدت کو ابھارتی ہے۔ گویا ”لیرک“ مختصر سی نظم ہوتی ہے جس میں واردات کے مفصل بیان کے بجائے اُس کا جوہر ملتا ہے۔ نارتھروپ فرائی نے ”لیرک“ کو Utterance قرار دیا ہے جسے کوئی دوسرا سن لے یعنی ”لیرک“ ذاتی خطاب ہے مگر یہ بول دوسروں تک بھی پہنچ جاتے ہیں۔ سوسین لینگر نے ”لیرک“ کی لسانی سطح کو زیادہ اہمیت دی ہے۔ اُن کے بقول یہ صنف لسانی وسائل، مترنم الفاظ اور اصوات پر زیادہ انحصار کرتی ہے۔ جوتھن

کلر (Jonathan Culler) کے نزدیک ''لیرک'' کی اصل پہچان براہِ راست خطاب یا Apostrophe ہے، مثلاً بلیک کی مشہور نظم Sick rose کا پہلا مصرع O rose thou art sick یعنی بیانیہ انداز کے بجائے براہِ راست خطاب کا انداز۔

غنائی نظم (لیرک) کا شاعر ''میں'' کا صیغہ استعمال کرتا ہے۔ اس سے یہ مراد نہیں لینی چاہیے کہ لازمی طور پر شاعر اپنی ذاتی زندگی کا ذکر کر رہا ہے۔ شاعر کسی دوسرے انسان یا انسانی گروہ کی نمائندگی بھی کر سکتا ہے۔ غنائی نظم جذبے یا کیفیت کی سادہ سطح کا بیان بھی ہو سکتی ہے مثلاً شیلی کی "To Night" اور مرکب سطحوں کا بیان بھی۔ مشاہدے، تصورات، یاد، اور احساس کو کئی طریقوں سے بیان کیا جا سکتا ہے مثلاً اُن غنائی نظموں میں جہاں محبت یا عشق کا بیان ہے۔ شاعر برنز (Burns) کی O my love's like a red, red rose میں ذہنی کیفیت کا اظہار ہے۔ یا محبوب سے التجا ہو سکتی ہے یا کچھ سخت لہجے میں اظہار (مارویل کی مشہور نظم To His Coy Mistress یا مشاہدے کا ارتکاز (جیسے ورڈز ورتھ کی نظموں اور میتھیو آرنلڈ کی مشہور نظم Dover Beach میں ہے یا زندگی کی کسی راہ کے چناؤ کا جواز جیسے ییٹس کی مشہور نظم Sailing to Byzantium میں ہے۔

غنائی نظم چونکہ شاعری کی بنیادی اقسام میں سے ایک ہے اس لیے اس کا کوئی نہ کوئی انداز ہر دور میں سامنے آتا رہا ہے۔ انگریزی کے ابتدائی شعراء سے لے کر ای ای کمنگز (E.E.Cummings) جیسے بیسویں صدی کے تجرباتی شاعروں تک انگریزی شاعری میں ''لیرک'' کے اہم شاعر موجود ہے اور اب بھی غنائی نظم اپنی جگہ ایک اُسلوبِ شعر ہے۔ اُردو شاعری کی اصناف میں ''غزل'' بالعموم غنائیت کے قریب رہی ہے اور اسی لیے گانے کے لیے بھی مقبول ہے۔ بہت سی غزلیں غنائی نظم کے تقاضوں کو پورا کرتی ہیں۔ انگریزی شاعری کے انداز کی کچھ بہترین غنائی نظمیں ہمارے جدید شاعروں میں فیض کے ہاں ملتی ہیں۔

Magic Realism

جادوئی/ طلسمی حقیقت پسندی

جادوئی حقیقت پسندی کی اصطلاح پہلے پہل ایک جرمن نقاد، فرانز روہ، نے اپنی ایک کتاب کے عنوان میں استعمال کی تھی۔ یہ ۱۹۲۵ء کی بات ہے۔ اس کتاب میں اسی دور کے بعض جرمن مصوروں کے خصائص اور رجحانات کا جائزہ لیا گیا تھا جن کی تصویریں حقیقت پسندی اور ورا واقعیت کا مرکب تھیں۔ تصویروں کے موضوعات اکثر دور از قیاس، عجیب و غریب اور خوابوں جیسی کیفیت کا احاطہ کرتے تھے۔

یہ بتانا مشکل ہے کہ اس اصطلاح کو وسطی اور جنوبی امریکا کے فکشن لکھنے والوں نے خود گھڑا یا یہ مصوری کے حوالے سے ان تک پہنچی۔ کیوبا کے معروف ناول نگار، الیخو کارپین تیئر، نے ایک بار کہا تھا: ''حقیقی زندگی میں عجیب و غریب واقعات کے بیان کے سوا لاطینی امریکا کی کہانی ہے ہی کیا۔'' لاطینی امریکا کے جدید فکشن کی خصوصیات کا تعین کرنے کے لیے جادوئی حقیقت کی اصطلاح ابتدا میں ایک امریکی نقاد نے استعمال کی۔ دوسری عالمی جنگ کے بعد لاطینی امریکی ملکوں میں بڑے پیمانے پر تماشا خیز اور عجائبات سے بھرپور فکشن لکھا جا رہا تھا۔ ان میں سے بیشتر ملک سیاسی طور پر اپنے پیروں پر ابھی ابھی کھڑے ہوئے تھے۔ سیاسی آزادی کے ساتھ نو یافتہ ادبی خود مختاری اپنے جلو میں ناولوں کا یہ زبردست اور زرخیز بہاؤ لائی تھی۔ اس طرح کے فکشن لکھنے والوں میں بڑے بڑے نام ہیں، جیسے بورخیس، استوریاس،

کارپین تیئر، فوین تیس، کورتازار، وارگاس لیوسا اور مارکیز۔ آخر الذکر کے ناول ''تنہائی کے سو سال'' کو جادوئی حقیقت نگاری کا بہت ہی کامیاب نمونہ سمجھا جاتا ہے۔

اس طرز کے فکشن کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بظاہر حقیقت پسندانہ بیانیے میں بے مہار فینٹسی پرودی جاتی ہے۔ چنانچہ پتا نہیں چلتا کہ حقیقت کہاں ختم ہوئی اور فریب یا گپ کہاں سے شروع۔ مارکیز کے بقول: ''اگر آپ کسی بات کو اس طرح بیان کر سکیں کہ وہ قابلِ یقین معلوم ہونے لگے تو لوگوں کو کسی بھی چیز کا قائل کرنا مشکل نہیں۔''

جادوئی حقیقت نگاری کا یہ ابہام آلود کھلنڈرا پن لاطینی امریکی حقائق کی پیچیدگی کو مدِنظر رکھ کر گھڑا گیا۔ لاطینی امریکہ کے ممالک مدتوں نو آبادیاں رہے۔ ان پر استبدادی انداز میں حکومت کی گئی۔ جب آزاد ہوئے تو ان کے پاس نہ تو طویل عرصے سے قائم ادارے تھے نہ آزاد سیاسی، معاشرتی اور معاشی زندگی کے تصورات۔ بہت جلد ان ملکوں پر فوجی آمروں یا مطلق العنان ٹولوں نے قبضہ جما لیا۔ ایسی حکومتیں حقائق کو چھپاتی ہیں، جھوٹ کو سچ بنا کر پیش کرنے میں طاق ہوتی ہیں اور ہر قسم کے جبر و تشدد کو روا سمجھتی ہیں۔ ایسی صورتِ حال میں سچائی کی حیثیت محض عبوری یا اضافی رہ جاتی ہے۔ اس طرح کے معاشرے کی عکاسی بہت مشکل کام ہے۔ کوئی سیدھا سادہ بیانیہ اس کی بھول بھلیّاں سے دو دو ہاتھ نہیں کر سکتا۔ فرد کی لاچاری، بے تکے اتفاقات، ریاستی جبر، ان سب سے نمٹنے کا طریقہ جادوئی حقیقت نگاری نے یہی ڈھونڈا ہے کہ حقائق، خیالی باتوں، عجائب اور گپ کے درمیان کی حدودِ فاصل مٹا دی جائیں۔ اس طریقِ کار کی بدولت جادوئی حقیقت نگاری کے ڈانڈے مزاح سے بھی جا ملتے ہیں مگر اسے بھیانک مزاح ہی کہا جا سکتا ہے۔

جادوئی حقیقت نگاری کا چلن اب دنیا کی سبھی زبانوں کے ادب میں ہے۔ پرانے ادب میں بھی اس کے آثار ڈھونڈ لیے گئے ہیں۔ تاہم اس کے بہترین نمونوں سے آشنا ہونے کے لیے ہمیں لاطینی امریکی فکشن ہی سے رجوع کرنا پڑے گا۔

Marxist Criticism

مارکسی تنقید

ادبی تنقید کے کچھ طریقے فن پارے کا رشتہ سماجی اور تاریخی عوامل کے ساتھ جوڑتے ہیں۔ اِن میں مارکسی تنقید سب سے نمایاں ہے۔ یہ مکتبِ تنقید ادب وفن کا مطالعہ اور تجزیہ مارکسی نظریات کی روشنی میں کرتا ہے۔ مارکسی نقطۂ نظر کے مطابق سماجی زندگی کی بنیاد (base) پیداواری اور اقتصادی عوامل ہیں، ثقافت اور فن بالائی ساخت (Super Structure) ہیں جو اِسی بنیاد پر کھڑے ہوتے ہیں۔ اِسی طرح شعور کا تاریخی اور مادی حالات کے تابع ہونا، تاریخ کا جدلیاتی تصور اور طبقاتی آویزش اِس نقطۂ نظر کے اہم پہلو ہیں۔ ظاہر ہے کہ مارکسی نقاد ادب کا مطالعہ اور تجزیہ کرتے ہوئے انھی عوامل کو پیشِ نظر رکھتا ہے۔ مارکس اور اینگلز ادبی نقاد نہیں تھے مگر اُن کی بعض تحریروں میں ادبی حوالے موجود ہیں جن کی روشنی میں ادب کے مطالعے کے لیے اُصول اخذ کیے جاسکتے ہیں۔

روسی اشتراکی انقلاب کے قائد لینن نے مارکسی ادبی تنقید کا وہ تصور دیا جو انقلاب کے بعد روس میں تو سرکاری یا ریاستی نظریۂ ادب بن گیا (بلکہ اس سے انحراف کی اجازت نہ تھی) لیکن پوری دنیا میں مارکسی نظریات کے فروغ نے ایک عرصے تک مارکسی تنقید کے اِسی تصور کو عام کیا۔ اِس تصور کے مطابق ادب نہ صرف زندگی کا

عکاس ہے بلکہ مارکسی انقلاب کے لیے ایک ہتھیار ہے۔ چنانچہ ادب کو جانب دار ہونا چاہیے۔ اسے عام لوگوں (پرولتاریہ) کے حق میں آواز اُٹھانی چاہیے۔ لینن کے خیال میں چونکہ انقلاب ایک منظم انقلابی پارٹی ہی لا سکتی ہے اس لیے ادب کی وفاداری اُس پارٹی سے ہونی چاہیے۔ لیون ٹراٹسکی، لونا رچاسکی اور انگریزی ناقد کرسٹفر کاڈویل کی تنقیدی تحریروں میں اس نقطۂ نظر کی وضاحت ہوئی ہے۔

ہنگری کے مشہور ناقد لوکاچ (George Lukacs) نے مارکسی تنقید کو بیسویں صدی میں بڑی وسعت اور گہرائی عطا کی۔ لوکاچ نے یورپی واقعیت نگار ناول نگاروں کے عمدہ تجزیے کیے۔ تاہم وہ نئے فنی تجربوں کے بارے میں اچھی رائے نہیں رکھتا۔ چنانچہ مارکسی جمالیات میں ایک بحث یہ بھی چلی کہ کیا حقیقت نگاری کا اُنیسویں صدی کا اسلوب ہی ترقی پسند ادب کا مثالی نمونہ ہے۔ جرمن مارکسی ڈراما نگار بریخت (Brecht) نے لوکاچ سے اختلاف کرتے ہوئے نئی ہیئتوں کی تلاش کو بھی ترقی پسندی کا مظہر قرار دیا۔

سٹالین کے عہد میں اُس کے ادبی مشیر ژدانوف (Zhdanov) کی سخت گیری نے مارکسی ادبی نظریے کو محدود کر دیا مگر روس کے باہر مختلف ناقدین کی کاوشیں مارکسی تنقید کے وسیع اور ہمہ گیر معانی کو بھی سامنے لاتی رہیں، مثلاً جرمن نقاد والٹر بنجمن کی تحریریں بہت گہری اور مفکرانہ ہیں اور کئی مبصرین کے نزدیک وہ لوکاچ سے بھی بڑا نقاد ہے۔ اِس کی تحریروں میں مارکسیت کے ساتھ یہودی سریّت کے اثرات بھی نمایاں ہیں۔ بلوخ (Bloch) نے مارکسی نظریے کے یوٹوپیائی اور اس کی رجائیت کو پیشِ نظر رکھ کر ادبی تنقید کے اہم نمونے پیش کیے۔

۱۹۳۰ء کے بعد کے سماجی حالات میں مارکسی نظریات یورپی اور امریکی دانشوروں میں تیزی سے مقبول ہوئے۔ چنانچہ متعدد ادبی ناقدین کے ہاں کسی نہ کسی

دور میں ان نظریات کا اثر نظر آتا ہے۔ امریکہ میں ایڈمنڈ ولسن اور لائنل ٹریلنگ جیسے مشہور نقاد، فرانس میں سارتر اور میرلیو پونٹی جیسے فلسفی، جرمن فلسفی اڈورنو چند مثالیں ہیں۔ اِن میں سے بہت سے نقاد سٹالین کے عہد کی مارکسی تعبیر کو رد کر کے مارکسی نظریات کو وسیع تناظر میں استعمال کرتے تھے۔ لوسین گولڈ مین کی مارکسی تنقید بہت گہری ہے۔ بعد کے دور میں ناقد ریمنڈ ولیمز (Raymond Williams) کی ادبی تنقید بہت بصیرت کی حامل ہے۔ مارکسی نظریات کا نئی فکری تحریکوں، مثلاً سٹرکچرل ازم، فیمنزم اور اب نئی تاریخیت (نیو ہسٹارسزم) سے پیوند جوڑنے کی کوششیں بھی ہوئی ہیں۔ لوئی آلتھوسیئے (Louis Althusser) اور پیئر میشرے (Pierre Macherey) نے مارکسی نظرِیات کی جو تعبیرِ نو کی ہے اُس کے فکری اثرات دور رس ثابت ہوئے۔ آج کل مارکسی ادبی ناقدین میں سے امریکی ناقد فریڈرک جیمیسن (Fredric Jameson) اور برطانوی ناقد ٹیری ایگلٹن (Terry Eagleton) کا خوب چرچا ہے۔

کہا جا رہا ہے کہ روس اور مشرقی یورپ کے ممالک میں مارکسیت کے زوال کی وجہ سے مارکسی فلسفہ بحرانی کیفیت سے دوچار نظر آتا ہے۔ تاہم ادب کا سماجی اداروں اور تاریخی عوامل سے رشتہ جوڑنا ہو تو مارکسی نقطۂ نظر سے رشتہ جوڑنا بھی ناگزیر ٹھیرتا ہے۔ البتہ مارکسیت کے کسی سادہ اور اکہرے تصور (جسے طنزاً ”ولگر مارکس ازم“ کہا جاتا ہے) کے بجائے مارکسیت کی گہری تعبیرِ نو لازم ہوگی۔

Melodrama

میلوڈراما

میلوڈراما کا سیدھا سیدھا مطلب ''گیتوں بھرا ڈراما'' ہے۔ سولھویں صدی کے بالکل آخر میں جب اٹلی میں اوپیرا لکھنے کا آغاز ہوا تو میلوڈراما بھی سامنے آیا۔ اوپیرا کلاسیکی المیے میں نئی جان ڈالنے کی کوشش تھی۔ موسیقی اور ڈرامے کا یہ آمیزہ یا اوپیرا ہوتا تھا یا میلوڈراما۔ اٹھارویں صدی کے آخر میں فرانسیسی ڈراما نگاروں نے میلو ڈرامے کی کایا ہی پلٹ دی۔ ظاہری شان وشوکت، پُر جوش عمل، تشدد، سنسنی اور لفاظی کے اس معجونِ مرکب نے بڑی مقبولیت حاصل کر لی۔ انیسویں صدی میں گوتھک ناول کے فروغ سے میلوڈرامے کو مزید تقویت ملی۔

اب میلوڈراما سے ایسا ڈراما (یا ناول جس میں میلوڈرامائی رنگ پایا جائے) مراد ہے جس کے مرکزی کردار سراپا خیر ہوں یا شر اور جس میں رونگٹے کھڑے کر دینے والے واقعات، قتل وغارت، تشدد اور مار دھاڑ ٹھونس دیے گئے ہوں اور حسب ضرورت، رنگ چوکھا کرنے کی غرض سے، بھوتوں، غولوں، ویمپائر اور اسی قبیل کی مافوق الفطرت مخلوق سے بھی مدد لی گئی ہو۔ جس میلو ڈرامے پر واقعیت پسندی کا رنگ غالب ہو ان میں کردار نشے میں دھت نظر آتے ہیں اور جوے اور قتل جیسی گری ہوئی حرکتوں کا ارتکاب کرتے ہیں۔ مختصر یہ کہ میلو ڈراما وہ ہے جس میں ڈراؤنے واقعات اور سنسنی خیزی کی بھرمار ہو اور عبارت آرائی سے کام لیا گیا ہو۔

Modernism

جدیدیت

معاشروں اور فنون اور ادب میں تغیر کا عمل ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ بیسویں صدی سے پہلے تبدیلیاں بہت آہستہ آہستہ آتی تھیں اور ان کو ابتدا سے نقطۂ عروج تک اور پھر انتہا تک پہنچنے کے لیے، صدیاں نہ سہی، پوری صدی تو درکار ہوتی تھی۔ بیسویں صدی کی آشوبی ہلچل نے تبدیلی کی رفتار اتنی تیز کر دی کہ کچھ بھی سالم نہ رہا۔ کوئی تحریک تکمیل کو پہنچنے بھی نہیں پاتی کہ منہدم ہونے لگتی ہے۔ ماضی کے تمام تیقنات، استحکامات اپنے ٹھوس پن اور بنیادوں سے محروم ہو چکے ہیں یا ہو رہے ہیں۔ پوری پوری تہذیبوں اور ثقافتوں کے سامنے سوالیہ نشان لگ چکے ہیں۔ تعمیرِ نو یا کایا پلٹ پر توجہ مبذول ہے۔ اس خلفشار سے ادب کیسے محفوظ رہ سکتا تھا۔

اس میں تو شک نہیں کہ جدید عہد، برا یا بھلا جیسا بھی سہی، واقعی ایک انوکھی کیفیت کا حامل ہے اور سیماب صفت بھی ہے۔ جدیدیت سے صحیح صحیح کیا مراد ہے، یہ بتانا دشوار ہے۔ جو تحریک ہر دس سال بعد کینچلی بدلتی ہو اس کی کیا تعریف کی جائے؟ ابتدائی جدیدیت، نو جدیدیت، مابعد جدیدیت — یہ سب نام اسی مستقل مخمصے کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

جدیدیت پر اظہارِ خیال کرنے والے کہتے ہیں کہ اس کے دو خاص رخ ہیں۔

ایک تو تاریخ کے تسلسل کا وہ انقطاع جس نے نشاۃِ ثانیہ کو تشکیلِ نو (Reformation) کے دور سے الگ کیا اور اس نئی دنیا کو جنم دیا جو ہماری جانی پہچانی ہے۔ علم کے متبادل نظام کے طور پر سائنس نے مذہب اور مابعد الطبیعیات کی جگہ لینی شروع کی۔ دوسرا رخ جو زیادہ عمومی ہے، اس تحریک سے منسلک ہے جس کا آغاز انیسویں صدی میں بودلیئر کے ہاتھوں ہوا۔ اس رخ کی تین باتیں قابلِ ذکر ہیں۔ پہلی اور سب سے بنیادی بات یہ کہ جدید دنیا بھی اتنی ہی اچھی اور مرادیں برلانے والی ہے جتنا کہ کسی بھی پچھلے عہد کو سمجھا جائے۔ دوسری بات یہ کہ جدیدیت کا تعلق شہروں سے ہے۔ شہروں کو تہذیب کے طوفانی مراکز گردانا گیا۔ تیسری بات یہ کہ جدیدیت نئے پن کی پُر زور وکالت کرتی ہے۔ نئے پن کو ہر چیز پر مقدم رکھتی ہے۔ جدیدیت نے آواں گارد یا تبدیلی کے ہراول دستے کا کام بھی انجام دیا۔ ایک فن کارانہ اور دانشورانہ طور پر اخص گروہ سامنے آیا جس نے اپنی ذہنی فوقیت اور تخلیقی صلاحیت کی بنا پر عوام الناس سے الگ تھلگ رہنے کو ترجیح دی۔ جدیدیت نے پرانے، سست رو، زرعی معاشرے کو مسترد کر کے بڑے شہروں کے اس بے نام، برق رفتار اور ریزہ ریزہ معاشرے کو گلے لگایا جس میں بیگانگی، اخلاقی گراوٹ اور ذہنی انحطاط کے خطرات کلبلا رہے تھے۔

بیسویں صدی کے ابتدائی پندرہ بیس برسوں میں جدیدیت کی اصطلاح اُن سب تحریکوں پر محیط تھی جو ثقافت، فنونِ لطیفہ اور ادب کے میدان میں مدتوں سے استوار معیاروں اور روشوں کو پایہِ استناد سے گرانا چاہتی تھیں۔ جو ادب جدیدیت کا علم بردار تھا وہ انیسویں صدی کے توانا رواسیم (conventions) سے رشتہ توڑنے کے درپے تھا۔ انیسویں صدی کے ادب میں سب سے قوی راسوم حقیقت پسندی کا تھا۔ جدیدیت پسند ادیب نے کہا کہ ادب کا سب سے ارفع مقصد یہ نہیں کہ زندگی کی ہو بہو عکاسی کی جائے۔ اس کا مطلب زندگی سے گریز نہ تھا۔ اصل میں حقیقت پسندی کے

بت کو گرانا مقصود تھا۔ حقیقت پسندی کے معیارات کو شک اور اعتراض سے بالاتر سمجھا جانے لگا تھا۔ اس طرح کی عقیدت جدیدیت کے مزاج کے خلاف تھی۔

جب حقیقت پسندی سے منہ موڑا گیا تو کردار سازی اور پلاٹ سازی کی روایتی بندشیں بھی جھپیٹ میں آگئیں۔ جدیدیت نے ماضی کو اسی طرح رد کیا جس طرح رومانیت نے روایتی نقطہ ہائے نظر کو نشانہ بنایا تھا۔ فرق یہ ہے کہ رومانیت کے برعکس جدیدیت کو دنیا کہیں زیادہ یاس آمیز اور الم ناک نظر آئی۔ اگر ٹی ایس ایلیٹ، ایذرا پاؤنڈ، ڈی ایچ لارنس، کافکا، کنوت ہمسون اور پیران دیلو کی تصانیف کو دیکھا جائے تو یہ سب لکھنے والے جدید دنیا سے مایوس دکھائی دیتے ہیں۔ مذکورہ بالا شاعروں، فکشن یا ڈراما لکھنے والوں نے دنیا کو پارہ پارہ اور گلتے سڑتے دکھایا ہے۔ اس دنیا میں انسانوں کے درمیان ابلاغ دشوار یا ناممکن ہے۔ کاروباری ذہنیت کا بول بالا ہے۔ زندگی کو گھٹیا پن کی طرف دھکیلنے والی قوتیں موجود ہیں۔ یہ قوتیں انسانوں کی بہتری یا ثقافتی بہتری کے راستے میں ناقابلِ عبور رکاوٹ بن کر کھڑی ہیں۔ جدیدیت پسند عام طور پر سائنس اور ٹیکنالوجی میں پیش رفت کو مخاصمت کی نظر سے نہ سہی، شک کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ یہ بات تمام جدیدیت پسندوں پر شاید صادق نہ آئے۔ لیکن سائنس اور ٹیکنالوجی سے نفرت اکثر صورتوں میں اس بنا پر ہے کہ جدید اسلحے کی مدد سے کروڑوں انسانوں کا خون کیا گیا۔ اس کے علاوہ جدیدیت کو تاجرانہ ذہنیت سے بھی گھن آتی ہے۔

یہ وضاحت ضروری ہے کہ ثقافتی یا فنی اور ادبی انقلاب میں حصہ لینے کا مطلب یہ نہیں کہ کلام یا تحریر میں لازمی طور پر ترقی پسندانہ سوچ بھی موجود ہوگی۔ جن ادیبوں کے نام اوپر لیے گئے وہ جدیدیت میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں لیکن ان کی تحریروں میں جو سماجی اور سیاسی بصیرت ملتی ہے وہ سیاسی اعتبار سے ترقی پسندانہ

نہیں، قدامت پرستانہ ہے۔

جدیدیت پسندوں کے خیال میں انسانوں کا مقدر یہی ہے کہ ایسی حالت میں زندگی گزاریں جو سماجی بلکہ وجودی لحاظ سے ٹوٹ پھوٹ چکی ہے اور ساتھ ہی اس عذاب سے جان چھڑانے کی آرزو بھی پالتے رہیں۔ یہاں غالباً فرائیڈ کا اثر اہم ہے کیونکہ اس نے لکھنے والوں کی توجہ معروضی دنیا کی بجائے موضوعی واردات کی طرف پھیر دی۔ باطنی دنیا کی جلوہ گری کے سامنے ظاہری دنیا کی رونق ماند پڑ گئی۔ اس تبدیلی سے نئی تکنیکوں میں نفاست آئی۔ مثلاً جیمز جوائس اور ورجینیا وولف نے اندرونی خود کلامی یا شعور کی رو کو سلجھے ہوئے انداز میں برتا۔ مگر ان باتوں کے پہلو بہ پہلو یہ مایوس کن تیقن بھی تھا کہ موضوعی واردات اور معروضی دنیا کے درمیان اتنی بڑی کھائی ہے جسے پاٹنا ممکن نہیں اور نہ پُل بنا کر انھیں ملایا جا سکتا ہے۔ گویا جو دل میں ہے زبان اسے ادا کرنے سے قاصر ہے۔ اس کے بھی دو رُخ ہیں۔ یا تو ذریعۂ اظہار کے طور پر زبان کم مایہ ہے یا شاعر یا ادیب کو اپنے عجز کا اعتراف ہے۔ چونکہ جدیدیت خود شہری لینڈ سکیپ سے جڑ کر رہ گئی تھی اس لیے بیگانگی کا تصور جدیدیت پسند ادب میں کلیشے بن گیا۔ پھر یہ بھی کہ بڑھتی ہوئی بیگانگی انسانی انفرادیت اور شناخت کو مسئلہ بنا دیتی ہے۔ ”میں کون ہوں؟“ یہ سوال جدیدیت پسند مصنفین کو بار بار تنگ کرتا ہے۔

مابعد جدیدیت کی اصطلاح انگلستان اور امریکہ کے تنقیدی مباحث میں ۱۹۵۰ء اور ۱۹۶۰ء کے درمیان داخل ہوئی اور ۱۹۶۰ء کے بعد اس کے اثر و رسوخ میں اضافہ ہوا۔ مابعد جدیدیت کا دائرہ جدیدیت سے وسیع ہے اور وہ عمومی انسانی صورتِ حال یا معاشرے کو بطور کلیت نظر میں رکھتی ہے۔ فرانسیسی مفکر لیوتارد کے بقول مابعد جدیدیت کے کئی پہلو ہیں۔ ایک پہلو تو دوسری عالمی جنگ کے بعد سامنے آنے والے غیر حقیقت پسندانہ اور غیر روایتی ادب کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

دوسرے میں ایسے ادب کی نشاندہی کی گئی ہے جس نے بعض جدیدیت پسندانہ خصائص کو انتہا تک پہنچا دیا ہے۔ تیسرا پہلو ۱۹۵۰ء کے بعد کی سرمایہ دارانہ دنیا میں اس عمومی انسانی صورتِ حال کا جائزہ لیتا ہے جس نے زندگی، ثقافت، فنون اور ادب، آئیڈیالوجی، سب کو اپنی لپیٹ میں لے لیا ہے۔ لیوتارد یہ بھی کہتا ہے کہ بہت سے سائنس دانوں کے نزدیک علم کی ایک ہی صورت ہے اور وہ ہے سائنسی علم۔ لیکن علم کی سب سے اہم شکل، یعنی اپنی ذات کا علم یا عرفان، سائنسی نہیں ہے۔ لیوتارد سائنس کے خلاف نہیں۔ وہ صرف یہ کہتا ہے کہ علم کے اور ذرائع بھی ہیں اور سائنس سے یہ امید نہیں رکھی جا سکتی کہ وہ کبھی ان فلسفیانہ مسائل کا کوئی مکمل جواب دے سکے گی جو ہمیں درپیش ہیں۔

ما بعد جدیدیت بھی کردار اور پلاٹ کو مسترد کرتی ہے بلکہ کہتی ہے کہ معنی بذاتِ خود ایک مہمل واہمہ ہے۔ دنیا کو سمجھنے کی کوشش بھی فضول ہے بلکہ دنیا جیسی کوئی شے موجود ہی نہیں جسے سمجھا جائے۔ تاہم ما بعد جدیدیت پسند ان تبدیلیوں سے خائف نہیں جو سائنس اور ٹیکنالوجی دنیا میں لا رہی ہے۔ وہ ان تبدیلیوں سے نباہ کرنے میں مضائقہ نہیں سمجھتے۔ وہ قبولِ عام کو تحقیر کی نظر سے نہیں دیکھتے۔ ایک اور خاصیت یہ ہے کہ لکھنے والے کے لیے لکھنے کا عمل لفظوں یا اسلوب سے کھیلتے رہنے کا مترادف بن گیا ہے۔ وہ فکشن سے ماورا حقیقت کو بیان کرنے کا نہ خواہش مند ہے نہ اس سے رابطہ رکھنا چاہتا ہے۔

مذکورہ بالا تصریحات سے، جو بہرحال تشنہ ہیں، یہ اندازہ ہو جانا چاہیے کہ جدیدیت اور ما بعد جدیدیت اور دینی روایت میں بہت بُعد ہے۔ جدیدیت نے جن افکار کو جنم دیا ہے ان کے بارے میں اردو میں محمد حسن عسکری کی ایک کتاب موجود ہے۔ البتہ اس کا انتہا درجے کا ایجاز طلبہ کے لیے مشکلات پیدا کر سکتا ہے۔

Myth

مِتھ

اسطورہ (جمع: اساطیر)، دیو مالا، صنمیات، علم الاصنام

"مِتھ" کی جامع تعریف علماء کو مشکل محسوس ہوئی۔ تاہم ایک عالم کے بقول درست تعریف کے قریب یہ بیان ہوسکتا ہے کہ "مِتھ" ایک مقدس کہانی بیان کرتی ہے۔ کوئی ایسا وقوعہ جو قدیم یا اوائلی زمانے میں ہوا، وہ حکایاتی زمانہ جب سب کچھ شروع ہوا۔ تخلیقِ کائنات، دیوی دیوتاؤں کی کہانیاں جو مختلف تہذیبوں میں نسل بہ نسل سینہ بہ سینہ زبانی روایت کے ذریعے سفر کرتی رہیں اور اُن تہذیبوں میں انھیں مقدس یا مذہبی حیثیت دی گئی۔ یونانی اور ہندی اساطیر تو مشہور ہیں لیکن اساطیر کا دائرہ چھوٹے بڑے ہر انسانی گروہ میں کسی نہ کسی شکل میں موجود ہے۔ یہ اساطیر بتاتی ہیں کہ کس طرح مافوق الفطرت ہستیوں کے افعال کی وجہ سے کائنات یا حقیقت کا ظہور ہوا، چیزیں کیسے وجود میں آئیں یا ممکن ہوئیں۔ یہ اساطیر اپنے ماننے والوں کے لیے ہر سوال کا جواب ہیں۔ اساطیر کا کوئی ایک مصنف نہیں۔ شروع کہیں سے بھی ہوں یہ روایت کے طور پر موجود رہی ہیں۔ جب اساطیر سنائی جاتی ہیں تو سننے والے دراصل غیب کی طرف سے آنے والا ایک پیغام سنتے ہیں چنانچہ اعتقاد رکھنے والوں کے لیے یہ کسی مافوق الفطرت سطح سے مربوط ہیں۔ اساطیر اعتقاد رکھنے والوں کے

لیے کائنات کے بارے میں سوالوں کا جواب فراہم بھی کرتی ہیں اور روزمرہ زندگی گزارنے کے لیے اقدار کا ایک نظام بھی تشکیل دیتی ہیں، ان کی سماجی زندگی کو ممکن اور بامعنی بناتی ہیں۔ ادبیات اور فنونِ لطیفہ بھی اساطیری علامات اور تمثالوں ہی سے قوت اور معنویت حاصل کرتے ہیں۔ جدید دور میں اساطیر کو خلافِ عقل کہہ کر رد بھی کیا جاتا رہا اور انھیں انسان کے عالمِ طفلی کا ایک مظہر قرار دے کر پرے ڈالنے کی کوششیں بھی ہوئیں لیکن اسی دور میں انتھروپولوجی، نفسیات اور سماجیات کے عالموں نے ان کی معنویت کی گہرائیاں بھی کھنگالیں۔ اساطیر کی تشریح کے متعدد مکاتیبِ فکر سامنے آئے۔ جیمز فریزر سے لیوی اسٹراس، یونگ سے جوزف کیمبل اور مرسیا ایلیاد اور بعد کے علماء تک اساطیر شناسی کا بہت وسیع دائرہ ہے۔

Narrator

راوی

افلاطون اور ارسطو نے تین قسم کے راویوں کی نشاندہی کی ہے۔ ایک تو متکلم، جو تمام بات خود ہی بیان کرتا جائے۔ دوسرا راوی خود نہیں بولتا بلکہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ کسی دوسرے یا دوسروں کی زبانی بات کر رہا ہے۔ تیسرا راوی کبھی خود بولتا ہے، کبھی کسی اور کی زبانی اپنا مافی الضمیر ادا کرتا ہے۔

جو کوئی بھی قصہ کہانی یا واقعہ بیان کرنا چاہتا ہے وہ بیانیہ کا آغاز اپنی آواز سے کرتا ہے۔ پھر کسی اور کی آواز بیانیے میں شامل ہو جاتی ہے اور آگے چل کر اس دوسرے راوی کی آواز میں کسی اور کی آواز آ ملتی ہے اور یہ سلسلہ آواز در آواز چلتا رہتا ہے۔ دراصل واحد متکلم کو اول تا آخر بطور راوی برقرار رکھنے کے لیے بڑی مہارت درکار ہے۔ یہ طریقِ کار راوی پر بہت سی پابندیاں بھی عائد کر دیتا ہے۔ اسی لیے بہت سے ناولوں میں راوی ''میں'' نہیں ہوتا۔ مصنف ایک ہمہ داں اور ہمہ بیں ہستی بن کر الگ بیٹھا اپنے کرداروں کے تمام افعال دیکھتا اور باتیں سنتا رہتا ہے اور ان کو لکھتا جاتا ہے۔ اردو میں تیسری قسم کے راوی کی ایک مثال اقبال کی نظم ''شکوہ و جوابِ شکوہ'' ہے۔ مرزا رسوا کا ناول ''امراؤ جان ادا'' بھی اسی قبیل کا ہے۔

راوی کی ایک قسم وہ بھی ہے جو کبھی بھولتا نہیں کہ وہ بنفسِ نفیس قصہ بیان کر رہا

ہے۔ یہی نہیں، وہ یہ بھی چاہتا ہے کہ قاری بھی ہرگز اس امر کو فراموش نہ کرے۔ اس غرض سے وہ کوئی مانوس اور روایتی طرز اختیار کرنے کی بجائے نامانوس اور چونکا دینے والا انداز اپناتا ہے۔ اس کے بعد وہ فکشن اور اس حقیقت کے مابین، جس کی عکاسی کا دعویٰ فکشن میں کیا گیا ہے، عدم مطابقت کو بے نقاب کرتا رہتا ہے۔ گویا اپنا مذاق خود اڑاتا ہے اور قاری کے صبر اور ذہانت کا امتحان بھی لیتا ہے۔ انگریزی ادب میں اس کی بہترین مثال لارنس سٹرن کا ناول ''ٹرسٹریم شینڈی'' ہے۔

راوی اور بیانیہ کے درمیان عدم مطابقت یا ہیر پھیر کو بعض جدید ناول نگاروں نے مزید پیچ دار اور معما آسا بنا دیا ہے۔ مثلاً فرانسیسی مصنف، اندرے ژید، نے ''جعل ساز'' کے نام سے ایک ناول لکھا۔ یہ ناول ایک ناول نگار کا روزنامچہ ہے جو ایک ایسے ناول نگار کے بارے میں ناول لکھ رہا ہے جو خود ناول قلم بند کرتے ہوئے روزنامچہ لکھتا رہتا ہے۔ ایسے الجھاؤ بعض دفعہ کھیل میں بدل جاتے ہیں۔ مصنف بطور راوی فکشن کے تقاضوں پر توجہ دینے کی بجائے کھیل سے نباہ کرتے رہنے پر زیادہ آمادہ نظر آتا ہے۔

Naturalism
فطرت پسندی

فطرت پسندی کو اگر غلو آمیز حقیقت پسندی سمجھا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ فطرت پسندی سے یہ مراد بھی لی جا سکتی ہے کہ شاعر یا فکشن نگار مظاہرِ فطرت کے حسن کا دل دادہ ہے۔ لیکن اس تعریف کو اب محض ثانوی حیثیت حاصل ہے۔

ادب میں، بالخصوص فکشن نگاری میں، فطرت پسندی کا اس وقت چرچا ہوا جب انیسویں صدی میں چونکا دینے والے نزاعی سائنسی تصورات اور معاشرتی تجزیے کے نئے امکانات سامنے آئے۔ جو ادیب فطرت پسندی کی راہ پر چلنا چاہتے تھے اور زندگی کی نئی تعبیروں کے جویا تھے ان کی توجہ معاشرتی ماحول کی عکاسی پر مرکوز ہوگئی۔ ان کی نظر معاشرے کی کمیوں اور ناہمواریوں اور انسانوں کی خامیوں پر جمی رہی۔ انسانیت کو فطرت پسندانہ نقطۂ نظر سے دیکھنے والوں کا جھکاؤ داخلیت کی طرف تھا اور ان کی تحریروں میں ایک خاص وضع کی حزن آمیز متانت پائی جاتی تھی۔

فطرت پسندانہ ناول لکھنے والوں میں اولیت کا سہرا تو شاید گون کُور (Goncourt) برادران کے سر بندھے لیکن اس طرز کی ناول نگاری کا بے تاج بادشاہ زولا (Zola) ہی کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ زولا نے انیسویں صدی کے آخر میں ان نظریات کے پرچار کے لیے متعدد ناول لکھے جن کو وہ معاشرے کا پوست کندہ

احوال رقم کرنے کے لیے موزوں سمجھتا تھا۔ اس کی رائے میں ماحول اور موروثی خصائص کے جبر سے انسانوں کا رہائی پانا محال تھا۔ انھیں دو عناصر کے ٹکراؤ اور ٹھیراؤ سے ان کی زندگیوں اور اعمال کا تعین ہوتا تھا۔ زولا کے خیال میں ناول نگار پر لازم تھا کہ جیتے جاگتے معاشرے کو اسی طرح چیر پھاڑ کر دیکھے جیسے ڈاکٹر لاشوں کو چیرتے پھاڑتے ہیں۔ اس کے ناولوں میں بہت کچھ ایسا ہے جسے سنسنی خیز اور میلو ڈرامائی کہا جا سکتا ہے۔ نقادوں نے یہ بھی کہا ہے کہ زولا انسانی زندگی کے گھٹیا اور ناگوار پہلوؤں پر ضرورت سے زیادہ نظر رکھتا ہے۔ وہ ہمیں ایسے لوگ دکھاتا ہے جو مراعات سے محروم ہیں، افلاس کے مارے ہوے ہیں، جن کی زندگی میں بدصورتی اور بیماری کے سوا کچھ نہیں۔ اگر معاشرے کا بے تعصبانہ جائزہ لیا جائے تو پتا چلے گا کہ خوش آیند کیفیات واقعی بہت کم ہیں اور ناگوار اور مریضانہ رجحانات کی بھرمار ہے۔ جو فکشن نگار یا ڈراما نگار سختی سے فطرت پسندی کا قائل ہو وہ دنیا کی اور کیا تصویر دکھا سکتا ہے؟

زولا کے ناولوں میں بہت سے جھول ہیں لیکن ان میں معاشرے کی جو سیمابی اور سیلابی کیفیت نظر آتی ہے وہ دل پر اثر کرتی ہے۔ زولا سے بہت سے فکشن نگار اور ڈراما نگار متاثر ہوے۔ ان میں ابسن، سٹرنڈ برگ، چیخوف، ہاؤپٹمن، گورکی، ڈرائی زر (Dreiser) اور سٹیفن کرین قابلِ ذکر ہیں۔

New Criticism

نئی تنقید

”نئی تنقید“ کی اصطلاح بیسویں صدی کی امریکی تنقید کے ایک ایسے رُجحان کے لیے استعمال کی جاتی ہے جو بالخصوص ۱۹۴۰ء سے ۱۹۶۰ء تک امریکی یونیورسٹیوں اور ادبی حلقوں میں بہت مقبول رہا۔ اس رُجحان کے اثرات برطانیہ اور بعض دیگر ممالک کی تنقید پر بھی مرتب ہوئے اور آج بھی، جب کہ اس کی مقبولیت بہت کم ہوگئی ہے، اس کی اہمیت اور مطالعۂ ادب میں اس طریقِ کار کی افادیت کو بہر طور محسوس کیا جاتا ہے۔

”نئی تنقید“ کی اصطلاح کو رائج کرنے میں امریکی ناقد اور شاعر جان کرو رینسم (John Crowe Ransom) کی کتاب (”نیو کرٹسزم“، مطبوعہ ۱۹۴۱ء) کا نمایاں حصہ ہے۔ کلی اینتھ بروکس (Cleanth Brooks) اور روبرٹ پین وارن (Robert Penn Warren) کی مشہور تالیف ”انڈرسٹینڈنگ پوئٹری“ نے اس رُجحان کو مکتبی حلقوں میں مقبول بنایا۔ یہ ۱۹۳۸ء میں شائع ہوئی اور اس میں ادب بالخصوص شاعری کے مطالعے کے جو اُصول سامنے لائے گئے تھے وہ امریکی یونیورسٹیوں میں مطالعے کے بنیادی اور لازمی اُصول بن گئے۔ کچھ اسی انداز کی اہمیت رنے ویلک (Rene Wellek) اور آسٹن وارن (Austin Warren) کی

کتاب ''تھیوری آف لٹریچر'' کی بھی ہے۔ ''نئی تنقید'' اگرچہ ایک امریکی ادبی مظہر ہے مگر اس کا کچھ رشتہ بیسویں صدی کے بعض برطانوی نقادوں سے بھی نکلتا ہے۔ چنانچہ آئی اے رچرڈز، ٹی ایس ایلیٹ، ولیم ایمپسن (ایف آر لیوس کے بعض تنقیدی رویے بھی) کے نام اس ضمن لیے جاتے ہیں۔ ٹی ایس ایلیٹ کا یہ نظریہ کہ تنقید شاعری پر ہونی چاہیے شاعر پر نہیں اور رچرڈز کا عملی تنقید (پریکٹیکل کرٹسزم) کا وہ طریقہ جس میں طلبہ کو نظم کی تشریح کے لیے کہا جاتا تھا مگر شاعر کا نام نہیں بتایا جاتا تھا، اس طرح کے تصورات کسی حد تک ''نئی تنقید'' کے دبستان سے وابستہ ناقدین کے لیے رہنما ثابت ہوئے اور کئی ناقدین نے اس کا اعتراف بھی کیا ہے۔ اس کے باوجود یہ کہنا مناسب ہوگا کہ اس تنقیدی رُجحان کی اصل شکل امریکہ میں نکلی جب ۱۹۳۰ء کے بعد کچھ نقادوں نے محسوس کیا کہ تنقید، فن کار کی سوانح یا اُس کے سماجی پس منظر یا تاریخِ افکار کی باندی بن کر رہ گئی ہے۔ فن پارے کی وجودیاتی (Ontological) حیثیت کو یکسر نظر انداز کیا جاتا ہے۔

جن ناقدین کو اس رُجحان کے اہم ترین نمائندے سمجھا جاتا ہے اُن میں جان کرورینسم، کلی اینتھ بروکس، روبرٹ پین وارن، آر پی بلیک مور (R.P. Blackmur)، ایلن ٹیٹ (Allen Tate)، ولیم کے وِمسٹ وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ کلی اینتھ بروکس نے اپنی تصنیف The Well-wrought Urn میں انگریزی شاعری کے جو تجزیاتی مطالعے کیے ہیں وہ اکثر مکتبی حلقوں میں اس رُجحان کا نقطۂ عروج قرار دیے گئے ہیں۔ مذکورہ بالا ناقدین میں سے کچھ اس دبستان سے وابستہ کیے جانے پر معترض بھی ہوئے لیکن مماثلات اتنے ہیں کہ انھیں اس سے الگ سمجھنا بھی مشکل ہے۔

''نئے ناقدین'' انفرادی طور پر ایک دوسرے سے مختلف بھی ہیں مگر بعض بنیادی اُصولوں میں ایک دوسرے سے مماثل ہیں۔ اِن اُصولوں کی نشاندہی ایم ایچ

ابرامز نے یوں کی ہے:

نظم کو صرف نظم کے طور پر یعنی ایک معروضی حقیقت (Object) کے طور پر پرکھنا۔ ایلیٹ کے الفاظ میں شاعری کو شاعری سمجھنا، کچھ اور شے نہ سمجھنا (مثلاً فلسفہ، سماجی دستاویز کے طور پر لینا مناسب نہیں)۔ جان کرو رینسم نے بھی لکھا ہے کہ تنقید کا پہلا اُصول یہ ہے کہ فن پارے کو خود مکتفی سمجھا جائے۔ تنقید معروضی ہونی چاہیے اور اسے ''آبجکٹ'' ہی کا بیان کرنا چاہیے۔ ''نئی تنقید'' کے طریقِ کار میں فن کار کی سوانح، سماجی ماحول یا نظم کے قاری پر نفسیاتی اثرات کی اہمیت نہیں۔ وہ یہ کہتے ہیں کہ یہ سب کچھ تکمیل یافتہ فن پارے کے اپنے اندر ہی موجود ہوتا ہے اور تشریح اسی متن سے ہونی چاہیے نہ کہ نظم سے باہر نکل کر معلومات تلاش کی جائیں۔

متن کا قریبی مطالعہ (close reading) یعنی متن کے اجزاء کا باریک بینی سے مفصل مطالعہ۔ ان اجزاء کے آپس میں رشتے کی گہری سطحوں کو پہچاننا۔ ادب کی ایک خاص طرح کی زبان ہے جو سائنس اور منطق کی زبان سے الگ ہے۔ ادبی تنقید کو ادب کی خاص طرح کی زبان کو سمجھنا چاہیے۔ Paradox اور ابہام (Ambiguity) کی مختلف سطحوں کا دھیان رکھنا چاہیے اور نظم کی امیجری، علامات اور لسانی باریکیوں پر غور کرنا چاہیے۔ ''نئے ناقدین'' ہیئت اور معانی کو دو الگ اشیاء نہیں سمجھتے ہیں۔ معانی اور ہیئت ایک دوسرے میں پیوست ہوتے ہیں اور ناقد کو انھیں الگ نہیں کرنا چاہیے۔ دراصل ''نئے ناقدین'' نامیاتی وحدت (Organic Unity) کے قائل ہیں۔ فن پارے کے مختلف حصے ایک نامیاتی کل ہیں۔

''نئے ناقدین'' اصناف کے فرق کو زیادہ اہم نہیں سمجھتے۔ ہر طرح کا ادب خواہ بیانیہ ہو یا ڈرامائی یا غنائی، اُس کی بنیاد الفاظ، تمثالوں (امیجز) اور علامات پر ہو، کرداروں یا پلاٹ پر نہیں۔ نئے نقاد کہتے ہیں کہ ادب کے یہ لسانی عناصر (الفاظ،

تمثال، علامت) بالعموم کسی مرکزی موضوع (تھیم) کے گرد جمع کیے جاتے ہیں اور Irony، Tension اور Paradox کو ایسی ساخت میں ظاہر کیا جاتا ہے جو بظاہر مخالف قوتوں (Opposed Forces) میں توازن پیدا کرتی ہیں۔

''نئی تنقید'' تقریباً دو دہائیوں تک بہت مقبول رہی مگر اس پر بہت سے اعتراضات ہوتے رہے۔ بعض ناقدین کا خیال ہے کہ یہ دور وہ تھا جب امریکہ میں انقلابی خیالات زور پکڑ رہے تھے۔ نئے ناقدین نے سماجی ماحول کی اہمیت کو نظر انداز کر کے دراصل ادب کی انقلابی قوت کو ختم کرنے کی کوشش کی۔ اس ضمن میں یہ بھی کہا گیا ہے کہ ''نئے ناقدین'' میں سے اکثر امریکہ کے جنوب (South) کے علاقوں سے تعلق رکھتے تھے۔ اُن کا پس منظر زرعی معاشرہ تھا۔ چنانچہ ان میں خاص طرح کی رجعت پسندی تھی اور اسی کا شاخسانہ اُن کا تنقیدی طریقہ بھی ہے۔

اس سیاسی اور سماجی رُخ سے ہٹ کر اگر ادبی سطح پر دیکھا جائے تو ''نئے ناقدین'' کو ''ہیئت پرستی'' اور ''جمال پرستی'' کا طعنہ دیا گیا (مگر جمال پرستی کے ضمن میں یہ ضرور یاد رہے کہ ''نئے ناقدین'' کا انداز موضوعی یا تاثراتی نہیں وہ تو معروضی تنقید کے علمبردار تھے)۔ یہ اعتراض بھی ہوا کہ ''نئی تنقید'' مختصر نظموں کی نامیاتی وحدت کی تلاش میں تو کسی حد تک کامیاب ہوتی ہے مگر دوسری طرح کی ادبی سطحوں پر اس کا زور ٹوٹ جاتا ہے۔ کینتھ برک نے کلی اینتھ بروکس پر اعتراض کیا ہے کہ جب وہ فاکنر کے ناولوں کا تجزیہ کرتے ہیں تو امریکہ کے جنوب (جو ان ناولوں کا پس منظر ہے) کے مناظر اور سماجی ماحول کو بھی بیان کرنے لگتے ہیں۔ گویا افسانے اور ناول میں جو سماجی سیاق و سباق آ جاتا ہے اُس سے یہ نقاد بھی بچ نہیں سکتے۔ مختصر نظمیں، جن میں امیجری اور لسانی سطحوں تک رہنا آسان ہے، وہاں تو کام چل جاتا ہے لیکن افسانے اور ناول جیسی اصناف کے مطالعے میں ان نقادوں کو بھی اس دائرے سے

نکلنا پڑتا ہے۔ کینتھ برک نے تو طنزیہ انداز میں یہ بھی کہا ہے کہ کہیں ایسا تو نہیں کہ یہاں کلینتھ بروکس کے ادبی اُصولوں پر ''علاقائی عصبیت'' غالب آگئی ہو۔

''نئی تنقید'' پر اعتراضات کا ایک پُر زور دفاع رنے ویلک نے اپنی تصنیف ''اے ہسٹری آف ماڈرن کرٹسزم'' میں کیا ہے (دیکھیے ان کی جلد ششم جس میں امریکی ناقدین کا بیان ہے)۔ ویلک کے خیال میں نئی تنقید پر اکثر اعتراضات غلط فہمی کا نتیجہ ہیں اور ''نئے ناقدین'' نے جن بنیادی اُصولوں کی طرف توجہ دلائی ہے وہ ادبی مطالعے کے لیے بہت اہم ہیں۔ ۱۹۵۰ء کے بعد امریکی تنقید میں مظہریاتی تنقید (Phenomenological Criticism) کا کچھ زور ہوا مگر دس پندرہ برس کے بعد یورپی (بالخصوص فرانسیسی) ''تھیوری'' نے ''نئی تنقید'' کو پچھاڑ دیا۔ جس طرح بیشتر امریکی یونیورسٹیوں نے کبھی نئی تنقید کو ادبی تجزیے کے لیے پوری طرح قبول کر لیا تھا اب اُسی طرح ہر طرف سے ''ساختیاتی مطالعے'' کی صدائیں آنے لگیں۔ لفظ ''نئی'' تو ''نئی تنقید'' کی اصطلاح کا بنیادی جزو ہے تاہم نئی تنقید کا لفظ کسی مضمون میں آئے تو طلبہ کو اس امر کا دھیان بھی رکھنا چاہیے کہ یہاں عام سطح پر معاصر تنقید مراد ہے یا ''نئی تنقید'' کے دبستان کا تذکرہ ہو رہا ہے۔

Novel

ناول

ناول کا لفظ نوویلا (novella) کی بدلی ہوئی شکل ہے۔ اطالوی میں نوویلا کا مطلب "کہانی یا ذرا سی خبر" تھا (یہ وہی لفظ ہے جو نویلا کی صورت میں اردو میں موجود ہے)۔ نوویلا سے مراد وہ مختصر نثری قصے ہیں جو تیرھویں صدی عیسوی میں اطالیہ میں سامنے آنے شروع ہوئے۔ شاید ان کو جدت سمجھا گیا ہو۔ اس لیے یہ نام دیا گیا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ مشرق میں، خاص طور پر عرب ملکوں میں، رائج قصوں کو پڑھ یا سن کر اس طرح کی قصہ نویسی کی پذیرائی ہوئی ہو۔ نوویلا کی سب سے منجھی ہوئی اور شگفتہ مثال بوکاچیو (۱۳۱۳ء-۱۳۷۵ء) کی کہانیوں کا مجموعہ Decameron ہے۔

افسانے کی طرح ناول کی بھی کوئی جامع تعریف ممکن نہیں۔ یہ کہہ سکتے ہیں کہ جس قصے کا بیانیہ نثر میں ہو اور طوالت کا حامل ہو وہ ناول ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ اس کی طوالت کا کوئی پیمانہ ایسا نہیں جس پر سب متفق ہوں۔ ناول ڈیڑھ سو صفحوں کا بھی ہوسکتا ہے اور اس کی ضخامت ہزاروں صفحوں پر بھی محیط ہوسکتی ہے۔ اس میں غضب کا تنوع پایا جاتا ہے اور مضمر امکانات کی کوئی حد نہیں۔ انتہا یہ کہ اس کا نثر میں ہونا بھی لازم نہیں ہے۔ بہت سے طویل منظوم بیانیوں کو ناول کہہ دیا جاتا ہے۔ اس ضمن میں ہومر کی Odyssey، چاسر کی Troilus and Criseyde اور پشکن کی Eugen

Onegin کا نام لیا جا سکتا ہے۔ اگر یہ کہیں کہ ناول میں واقعات کسی تسلسل سے وارد ہوتے ہیں تو مشکل یہ ہے کہ ایسے ناول بھی مل جائیں گے جن میں واقعہ نام کی کوئی چیز موجود ہی نہیں۔ اگر کہیں کہ ناول کرداروں کے ٹکراؤ سے وجود میں آتا ہے تو شعور کی رو کی تکنیک اپنانے والے ناول میں شاید ایک ہی کردار ملے۔ ناول کی جس مختصر مگر غیر تسلی بخش تعریف پر اتفاق کیا جا سکتا ہے وہ یہ ہے کہ تخیل کو بروئے کار لائے بغیر ناول نہیں لکھا جا سکتا۔ طویل قصے تو پہلے بھی موجود تھے۔ اس لیے ناول میں نیا کیا تھا؟ اس نئے پن کو شاید اب محسوس کرنا مشکل ہو لیکن جب ناول ادبی افق پر تازہ تازہ نمودار ہوا تو اس کا تعلق حقیقت پسندی سے جڑا ہوا تھا اور یہ نئی بات تھی۔ قصہ کہانی، داستان اور مثنوی زمان و مکان کی قید سے آزاد تھے۔ ان کے کردار اور ماحول بڑی حد تک خیالی ہوتے تھے۔ اس کے برخلاف ناول نگار اپنے گردوپیش اور معاصرانہ فضا پر نظر رکھتا تھا۔

جب ناول کی تعریف کے بارے میں اتفاق نہ ہو تو اس کی تاریخ بیان کرنے میں بھی دشواری پیش آتی ہے۔ گلگامیش کی داستان یا بعض قدیم مصری قصوں کو ناول سمجھا جائے یا ناولٹ؟ بعض مختصر ناول قدیم یونانی ادب میں بھی ملتے ہیں۔ رومن مصنف، پیترونیوس (م۔۶۶ء) نے Satyricon کے نام سے ناول لکھا تھا جو نثر اور نظم کا آمیختہ ہے اور اس کی حقیقت پسندانہ مسخرگی جدید ناول سے علاقہ رکھتی ہے۔ یہ ناول نامکمل حالت میں دستیاب ہے اور عین ممکن ہے اصل میں بہت ضخیم ہو۔

جس ناول کو مزاج کے اعتبار سے جدیدیت کا اوّلین نمونہ سمجھا جا سکتا ہے وہ مغرب میں نہیں جاپان میں لکھا گیا تھا۔ لیڈی موراساکی نے ۱۰۰۰ء کے لگ بھگ "گینجی کی کہانی" کے نام سے جو ناول لکھا وہ صحیح معنی میں عجوبہ ہے۔ یورپ میں جس ناول کو، سادہ حقیقت پسندی کی بنا پر، اس صنف کی اولین مثال قرار دینا چاہیے وہ

آئس لینڈ میں تیرھویں صدی عیسوی میں لکھا گیا تھا۔ اس کا نام ''نیال کا ساگا'' ہے۔ ہسپانوی ناول ''لاثاریلو دے تورمیس'' (۱۵۵۴ء) کو یورپ کا پہلا ناول کہا جاتا ہے۔ رابلے اس سے پہلے فرانسیسی میں ایک ناول لکھ چکا تھا لیکن اس کی تحریر، جو بجائے خود طنز و مزاح کا ایک بے محابا ہنگامہ ہے، حقیقت پسندی کے پاس بھی نہیں پھٹکتی۔ ناول کی تاریخ میں سیروانتیس کا ''دون کیخوتے'' ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

ناول کے فروغ کی ایک بڑی شرط یہ ہے کہ قارئین کی خاصی تعداد موجود ہو۔ یورپ میں یہ شرط نشاۃِ ثانیہ میں فنِ طباعت کے آغاز سے پوری ہوئی۔ کتابیں بڑی تعداد میں چھپنے لگیں۔ نتیجہ یہ کہ کتابوں کی قیمتیں کم ہو گئیں۔ سترھویں صدی سے ناول کی ترقی کی ابتدا ہوئی اور اٹھارویں صدی میں اسے غیر متزلزل ادبی مقام حاصل ہو گیا۔ انیسویں صدی ناول کے حق میں سنہری صدی تھی۔ جدید ادب میں کسی صنف کو ناول جتنی مقبولیت حاصل نہیں۔

موجودہ دور میں ناول کا تنوع حیرت ناک ہے۔ ہر قسم کا ناول پڑھنے کو مل سکتا ہے — حقیقت پسندانہ، رومانی، جذباتی، وراء واقعیت پسندانہ، تجرباتی، نیم سوانحی، گوتھک، مکاتیبی، تاریخی، لفنگانہ، یوٹوپیائی، ویسٹرن (جس میں ریاستہائے متحدہ امریکہ کے مغربی علاقے کے کاؤبوائز کے قصے ہوتے ہیں)، تانیثی، جاسوسی، تھرلر، سائنس فکشن، فینٹسی، فحش، نفسیاتی، وجودی، سماجیاتی، شہری، دیہی، ہول ناک یا خالصتاً فراریت پسند۔ لڑکوں اور لڑکیوں اور بچوں کے لیے بھی ناول لکھے جاتے ہیں۔

آخر میں ایک لطیفہ: اٹھارویں صدی کی آخری دہائی میں ایک نقاد نے بڑے وثوق سے کہا تھا کہ ناول اپنے تمام امکانات ختم کر چکا ہے اور مرتی ہوئی صنف ہے۔

Ode

اوڈ / نشیدہ

ایک صنفِ سخن جس کا دائرہ مغربی ادب تک محدود ہے۔ مشرقی ادب میں کسی زبان نے اسے اپنانے کا تکلف نہیں کیا۔ جس یونانی لفظ سے اس کا انگریزی نام اخذ کیا گیا ہے اس کے معنی گیت ہیں۔ معنی کو مدِ نظر رکھا جائے تو اس کا ترجمہ "نشیدہ" کیا جا سکتا ہے۔

اپنی اصل میں اوڈ غنائی نظم ہی ہے۔ فرق یہ ہے کہ غنائی نظمیں بالعموم مختصر ہوتی ہیں۔ اوڈ قدرے طوالت رکھتی ہے۔ اس کے بندوں کو قوافی اور ارکان کی کمی بیشی کے اعتبار سے خاصے پیچیدہ انداز میں ترتیب دیا جاتا ہے۔ لہجہ اور اسلوب پُرشکوہ ہوتا ہے۔ اوڈ کو ایسی غنائی نظم سمجھنا چاہیے جس میں بڑی شان و شوکت پائی جائے۔ اوڈ کی دو قسمیں ہیں۔ ایک رسمی یا خارجی، دوسری نجی یا داخلی۔ رسمی اوڈ کسی خاص موقع پر لکھی جاتی ہے: مثلاً کسی واقعے پر جو قومی یا ملکی طور پر اہم ہو یا جس میں کسی کی سال گرہ، عروسی یا وفات کو پیشِ نظر رکھ کر پُرتکلف انداز میں اظہارِ خیال کیا گیا ہو۔ نجی یا داخلی اوڈ میں احساس کی شدت نمایاں ہوتی ہے اور کسی ذاتی واردات یا قلبی کیفیت کو ادا کیا جاتا ہے۔ حسنِ بیان پرزور ہوتا ہے۔

یہ صنف کلاسیکی یونانی اور رومن ادب کی دین ہے۔ یونانی میں پنداروس اور لاطینی میں ہوریس نے اس صنف میں اپنا کمال دکھایا ہے۔ انگریزی ادب میں ڈرائڈن، ورڈزورتھ، شیلی اور کیٹس کا اس وضع کا کلام پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے۔

Orientalism

استشراقیت

استشراقیت سے مراد یہ ہے کہ مشرق کے مغربی ماہروں یعنی مستشرقوں کے نزدیک مشرقی ممالک، تہذیب، فنون اور ادب کی کیا اہمیت یا معنویت ہے۔ بڑی بڑی مغربی زبانوں میں مشرق کے بارے میں بہت زیادہ مواد موجود ہے۔ مشرقی معاملات پر نظر رکھنے کا آغاز نشاۃِ ثانیہ سے ہوا اور آج تک بڑے پیمانے پر جاری ہے۔ مشرق کے ہر پہلو کا جائزہ لیا گیا ہے۔ ادب ہو یا سائنس، تاریخ ہو یا جغرافیہ، تاریخ ہو یا سیاست، سماجی، لسانی یا انسانیاتی مسائل یا حقائق ہوں، کسی کو چھوڑا نہیں گیا۔ یہ مشرق گویا اہلِ مغرب بزورِ قلم وجود میں لائے ہیں۔ اسے انھوں نے خود ہی دریافت اور قلم بند کیا، خود ہی اس کی تعریف متعین کی اور اس کا تصور قائم کیا۔ مشرقی زبانوں میں مغرب کے بارے میں اتنا مواد نہیں ملتا۔

مغرب کی اس مساعی پر معروف فلسطینی مفکر، ایڈورڈ سعید، نے اپنی کتاب ''استشراقیت'' (۱۹۷۸ء) میں کڑی نکتہ چینی کی۔ ایڈورڈ سعید نے مضبوط دلائل کی مدد سے ثابت کیا کہ مستشرقین کی کاوشوں کے پیچھے بظاہر تو علمی تجسس کارفرما نظر آتا ہے مگر اصل میں وہ مغربی استعمار کے آلۂ کار تھے اور ہیں اور ان کی تمام تگ و دو اس لیے ہے کہ مغربی استعمار کو حق بجانب ثابت کیا جائے اور مغرب کی بالا دستی کو دوام

بخشا جائے۔ ایڈورڈ سعید کا کہنا ہے کہ مشرق کو ایک وحدت سمجھنا محض لغویت ہے۔ مشرق میں بہت سی قومیں، مذہب، ثقافتیں، زبانیں، ادب اور فنون موجود ہیں اور اپنی جداگانہ حیثیت رکھتے ہیں۔ استشراقیت کے بیشتر مباحث ادھورے، متعصبانہ اور مربیانہ ہیں۔ پراسرار مشرق کی ایک خیالی تصویر کھینچی گئی ہے جس میں اہلِ مشرق کو کاہل، دھوکے باز اور عقل دشمن دکھایا جاتا ہے۔ مستشرقین کی تحریروں سے عیاں ہے کہ مغرب مشرق کو تفوق اور تکبر کی نظر سے دیکھتا ہے جیسے یہ جتانا چاہتا ہو کہ صرف مغرب ہی کو معلوم ہے کہ کیا درست ہے، کیا درست نہیں ہے۔ ان تحریروں کا بہت سا حصہ نسل پرستانہ خیالات، بیوقوفانہ سادہ لوحی، زعم اور جہالت کا آئینہ دار ہے۔ ان غلطیوں کے مرتکب وہ بھی ہوے جنھوں نے مشرق کو عرصے تک بہت قریب سے دیکھا تھا۔ علاوہ ازیں، بہت سے مستشرق انھی خیالات کی جگالی کرتے رہے جو ان کے پیش رو قلم بند کر چکے تھے۔ گویا غلطیاں اور غلط فہمیاں دہرائی جاتی رہیں۔

خلاصہِ کلام یہ کہ مشرق کو جاننے کا دعویٰ کر کے مستشرقین نے یورپ کے لیے صرف ایک ''غیر'' وضع کیا۔ مشرق کو ہوّا بنا دیا گیا۔ کسی حقیقی مشرقی شناخت کی نشاندہی کرنے کی بجائے ایک ایسی شناخت قائم کی گئی جو صرف مغرب کو مطلوب تھی۔ کسی قوم یا نسل یا ملک کے انسانوں کو اجتماعی طور پر ''غیر'' قرار دینا انھیں انسانیت کے شرف سے محروم کرنا ہے۔ اور جب کوئی ''غیر'' ٹھیرا تو گویا انسانیت کے زمرے سے خارج ہو گیا۔ اس کے ساتھ جو سلوک بھی کیا جائے روا ہے۔

ایڈورڈ سعید کے نظریات کو من وعن تسلیم نہ بھی کیا جائے تو بھی اتنا ضرور ثابت ہوتا ہے کہ استشراقیت کا ایک سیاسی، استعماری اور استحصالی پہلو بھی ہے اور مستشرقین کی تصانیف اور آرا پر محاکمہ دیتے وقت اس نکتے کو فراموش نہ کرنا چاہیے۔

Parody
پیروڈی

کسی شاعر یا ادیب کی پسندیدہ لفظیات، اسلوب، اندازِ نظر، لب و لہجے اور خیالات کی مضحک نقل اتارنا پیروڈی کہلاتا ہے۔ طریقِ کار یہ ہے کہ شاعر یا ادیب کے مخصوص رنگ میں ذرا سی ٹیڑھ پیدا کر دی یا مبالغے کے ذریعے اتنا چوکھا کر ڈالا کہ خرابیاں نمایاں ہو کر سامنے آگئیں اور خوبیاں دب گئیں۔ ایسے شاعروں اور ادیبوں کی پیروڈی لکھنا آسان ہے جنھیں پُر شکوہ زبان استعمال کرنے یا خطابت آمیز اسلوب اختیار کرنے سے شغف ہو یا صنائع بدائع کے کمالات دکھانے کا چسکا ہو۔ پیروڈی کا ایک مقصد یہ ہوسکتا ہے کہ کسی شاعر یا ادیب کو اس کی خامیوں سے مطلع کیا جائے۔ لیکن ایسا کم ہی ہوتا ہے۔ دوسرا مقصد یہی ہے کہ کسی منظوم یا نثری ادب پارے کا تمسخر اڑا کر قارئین کی ضیافتِ طبع کا سامان کیا جائے۔

اچھی پیروڈی لکھنا خاصا مشکل ہے۔ اس کے لیے ایک شرط لازمی ہے اور وہ یہ کہ پیروڈی نویس نے اس شاعر یا ادیب کے کام کو، جس کی پیروڈی لکھنی مقصود ہو، بہت غور سے پڑھا ہوتا کہ مضحک نقل اصل سے قریب تر ہو۔ کم لوگ اس پر قادر ہوتے ہیں کہ کسی دوسرے لکھنے والے کو مکمل توجہ سے پڑھ کر اس کے مخصوص رنگ کا کامیابی سے چربہ اتار لیں۔ یہی وجہ ہے کہ بہت کم لکھنے والے اچھے پیروڈی نویس ثابت ہوئے ہیں۔ پیروڈی کو ایک طرح کی تنقید بھی قرار دیا جا سکتا ہے جس میں غیر سنجیدہ انداز اپنا کر شاعروں اور ادیبوں سے چھیڑ چھاڑ کی جاتی ہے۔

اردو میں کنھیالال کپور اور راجہ مہدی علی خاں پیروڈی لکھنے میں کامیاب رہے ہیں۔ افتخار احمد عدنی نے بھی عزیز احمد کے فکشن کی مضحک نقل اتارنے میں مہارت کا ثبوت دیا ہے۔

Pastoral

چوپانی شاعری/شبانی شاعری

"پاستورل" شاعری کا وہ انداز ہے جس میں گڈریوں، گلہ، بانوں کی زندگی اور ماحول کی عکاسی کی جاتی تھی۔ "Pastor" لاطینی زبان میں گڈریے کو کہا جاتا ہے۔ تیسری صدی قبل مسیح کے یونانی شاعر تھیوکریٹس (Theocritus) کو اس انداز کا بانی قرار دیا جاتا ہے تھیوکریٹس نے اپنی نظموں میں سسلی کے گڈریوں کی زندگی کو موضوع بنایا۔ عظیم لاطینی شاعر ورجل (Virgil) نے تھیوکریٹس کے گہرے اثرات قبول کیے۔ ورجل نے Ecologues میں چوپانی شاعری کی ایسی وضعیں تخلیق کیں کہ بعد میں آنے والے بہت سے شعراء نے ان کی پیروی کرتے ہوئے شاعری کے اس انداز کو باقاعدہ روایت بنا دیا۔ دیہاتی زندگی کی کشش، فطرت کے مناظر، بھیڑوں کے ریوڑ اور اس طرح کی کئی چیزیں ان نظموں کے ماحول کی شناخت بن گئیں۔ گیت گاتے گڈریے پر تصنع زندگی کے تضاد کے طور پر فطری زندگی کے مظہر بن گئے۔ ان نظموں میں کسی محبوب کی اُلفت کا ذکر بھی آتا تھا اور بہت سی نظمیں کسی محبوب یا ساتھی کا مرثیہ بھی بن جاتی تھیں۔ چنانچہ اُن کے لیے Pastoral Elegy کی الگ اصطلاح بھی موجود ہے۔

یوں تو چوپانی شاعری کھوئی معصومیت اور سنہری فطری زندگی کی طرف

مراجعت کا ایک روپ تھی مگر بعد میں اس میں عیسوی مذہب کی رمزیت بھی شامل ہوئی۔ انسان کی کھوئی ہوئی جنت کی طرف مراجعت کی آرزو بھی اس منظر نامے کا حصہ بن گئی (عیسائی پادریوں کے لیے بھی Pastor کا لفظ استعمال ہوتا ہے گویا وہ لوگوں کے شبان ہیں)۔ اسی کے ساتھ اس انداز کی شاعری میں بعض جگہ تمثیلی اسلوب اور طنز نے بھی جگہ پائی۔ سپنسر کی Shepherd's Calendar، جو ۱۵۷۹ء میں لکھی گئی، معروف ہے اور اس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اُس وقت تک شبانی شاعری کے جتنے انداز موجود تھے سپنسر نے اُن سب سے کام لیا ہے۔ سڈنی کے Arcadia میں رومانس کے عناصر نے بھی جگہ پائی ہے۔ پاستورل لیرک اور ڈرامے بھی لکھے گئے۔ شیکسپیئر کے مشہور ڈرامے As You Like It کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس کی بنیاد ایک پاستورل رومانس پر ہے۔ پوپ کی Pastorals میں شاعرانہ صنعت گری کا کمال بھی ہے۔ جدید ناقد ولیم ایمپسن نے پاستورل کی اصطلاح کو وسعت دیتے ہوئے ہر ایسی تخلیق کو "پاستورل" کی ذیل میں رکھا ہے جن میں شہری زندگی کے پر تکلف اور تصنع آمیز انداز پر فطری زندگی کو ترجیح دیتے ہوئے اُس کی طرف پلٹنے کا اشارہ کیا جائے۔ چنانچہ ایمپسن نے مارویل کی نظم The Garden سے لے کر Alice in Wonderland کو اسی ذیل میں رکھا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو "پاستورل" کے اثرات جدید دور تک آتے ہیں۔ جدید اُردو نظم میں رومانی شعراء سے احمد ندیم قاسمی، مجید امجد اور دیگر کئی شعراء کی بہت سی نظمیں اس ذیل میں رکھی جاسکتی ہیں۔

Phenomenological Criticism

مظہری تنقید

Geneva School

جینیوا سکول

مظہریات "فنومنالوجی" ایک جدید فلسفیانہ طریقِ کار ہے جس کی بنیاد بیسویں صدی میں فلسفی ہسرل (Husserl) نے اُستوار کی۔ ہسرل نے "اشیاء کی طرف واپسی" کا تصور دیا۔ اُس کا خیال تھا کہ مظاہر کو دیکھنے والا انھیں اپنے شعور کی روشنی میں دیکھتا ہے۔ مظاہر میں ترتیب اور معنویت دیکھنے والے کے شعور کی بدولت ہی پیدا ہوتی ہے۔ مشہور فلسفی ہائیڈگر، سارتر اور میرلیوپونٹی بھی کسی نہ کسی طرح ہسرل سے متاثر ہوئے اگرچہ اُنھوں نے اپنے حساب سے "مظہریات" کے تصور میں وسعت پیدا کی۔ بلجیم کا ادبی نظریہ ساز رومن انگارڈن (Roman Ingardin) بھی "مظہریات" سے متاثر تھا۔ فرانسیسی مفکر Bachelard بھی مظہریات کا شائق تھا۔

مظہریات کے تصورات سے جدید ادبی تنقید بھی متاثر ہوئی۔ ژورژ پولے (Poulet) جیسا بڑا ادبی نقاد مظہریاتی تنقید کا اہم ترین ترجمان ہے۔ مشہور امریکی ناقد جے ہلز ملر (J. Hills Miller) بھی ایک عرصے تک پولے کے زیرِ اثر رہا

اگرچہ بعد میں وہ ''ڈی کنسٹرکشن'' کی طرف چلا گیا۔

تنقید کا ''جینیوا اسکول'' اُس مکتبِ فکر کو کہا جاتا ہے جس سے وابستہ ناقدین کا تعلق کسی نہ کسی انداز میں جینیوا کی جامعات یا دیگر اداروں سے رہا۔ اُن کے زیرِ اثر آنے والے امریکی ناقدین کا شمار بھی اس زمرے میں کیا جاتا ہے۔

مارسل ریمنڈ (Marcel Raymond)، ژاں پیئر رچرڈ (Jean Pierre Richard) جیسے کئی نام اسی مکتبِ تنقید سے وابستہ ہیں۔ پُولے نے مغربی ادب میں وقت کے تصور پر معرکۃ الآراء کام کیا۔ جینیوا اسکول کے نقاد ''نئی تنقید'' کے ترجمانوں کے برعکس متن کو اُس کے سیاق و سباق (Context) کا حصہ سمجھتے ہیں اور شاعر کی سوانح، مکاتیب، ڈائری وغیرہ کو بھی متن کی تفہیم کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ نیز مصنف کے کسی ایک فن پارے کو تنقیدی مرکز بنانے کے بجائے اس کے مجموعی کام کا حصہ بنا کر دیکھتے ہیں۔ اُن کی دلچسپی مصنف کے شعور کے ساتھ ہے جو تمام مظاہر میں ربط پیدا کرتا ہے اور معنویت کی نئی سطحیں اُجاگر کرتا ہے۔

Prose Poem

نثری نظم

نظم جو ہر طرح کی عروضی پابندیوں سے آزاد ہو اور نثر کے پیرائے میں لکھی جائے۔ نظم کی یہ شکل بھی مغربی ادب کی دین ہے۔ نثری نظم کی وکالت کرنے والوں کا کہنا ہے کہ بحر نہ ہونے کے باوجود ایسی نظم میں خیال یا جذبے کی وحدت بھی موجود ہوتی ہے اور زبان و بیان کے آہنگ اور آرائش پر توجہ دینے سے شعری کیفیت بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کے علاوہ نثری نظم لکھنے والوں کا یہ دعویٰ بھی ہے کہ وہ اپنی شعری واردات کو تقریباً من و عن بیان کر سکتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انھیں اپنے خیال کو بحر کے تقاضے پورے کرنے کے لیے توڑنا مروڑنا نہیں پڑتا اور شاعری کا اصل جوہر سالم و ثابت رہتا ہے۔ ان دعووں کا صحیح یا غلط ہونا ایک الگ بحث ہے۔ اتنا یقین ہے کہ مکمل آزادی کی وجہ سے نثری نظم میں بڑی آسانی سے بے نظمی در آ سکتی ہے۔ جدید اردو ادب میں نثری نظم نے تھوڑی بہت قبولیت حاصل کی ہے۔ تاہم بہت سے ناقد اور قاری بلکہ خود شاعر بھی اسے نظم کا درجہ دینے پر آمادہ نہیں۔ ان کی رائے میں یہ نظمیں محض نثرِ لطیف کا نمونہ ہیں۔

Realism

حقیقت/ واقعیت پسندی

سرِ آغاز ایک وضاحت ضروری ہے۔ حقیقت پسندی ادبی اصطلاح ہے اور اسے ادبی سیاق و سباق ہی میں رہ کر سمجھنا پڑے گا۔ حقیقت پسندی زندگی یا معاشرے یا دنیا کو دیکھنے کا ایک خاص زاویہ ہے۔ حقیقت پسندی کا یہ دعویٰ نہیں کہ وہ زندگی کی ہو بہو عکاسی کرتی ہے یا کر سکتی ہے۔ حقیقت پسند مصنف زندگی کی بے کرانی سے اپنی پسند کے اجزا الگ کرتا ہے، ان پر اپنی چھاپ لگاتا ہے اور انھیں من مانے انداز میں جوڑتا جاتا ہے۔ جو کچھ کسی نے دیکھا اور سمجھا اور محسوس کیا اسے ہنر مندی سے مرتب کرنے سے ایسا فکشن وجود میں آتا ہے جو اصلیت کا تاثر دے سکتا ہے۔ یہ سب نہ کیا جائے تو کچھ لکھا نہیں جا سکتا۔ معمولی سے معمولی آدمی کی زندگی بھی اتنی پیچیدہ اور ان گنت سطحوں پر دوسرے آدمیوں اور چیزوں سے اس طرح جڑی ہوتی ہے کہ صرف ایک دن کے بیان کے لیے ہزاروں صفحے درکار ہوں گے اور پھر بھی جو لکھا جائے گا وہ زندگی کی ایک ادبی تصویر یا تعبیر قرار پائے گا۔ حقیقت اپنی کلیت میں الفاظ کی گرفت سے باہر ہے۔

سوال پیدا ہوتا ہے کہ واقعہ کوئی سا ہو ہر دیکھنے والا اسے مختلف انداز سے دیکھتا اور بیان کرتا ہے۔ پھر حقیقت کہاں ہے اور حقیقت پسندی کیا چیز ہے؟ اس امکان

کو رو برو رکھنا چاہیے کہ ہر دیکھنے والا اپنی جگہ سچا ہے۔ کوئی واحد خارجی حقیقت موجود نہیں۔ تاہم خارج میں ایسے بہت سے ظواہر موجود ہیں جن کے بارے میں تھوڑے بہت فرق کے ساتھ سب متفق ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتو ابلاغ کی کوئی صورت ممکن نہ رہے۔

بنیادی طور پر ادب میں حقیقت پسندی سے زندگی کی ایسی تصویر کشی مراد ہے جس پر اصلیت کا دھوکا ہو۔ لکھنے والے کو جو نظر آئے اسے بنائے سنوارے بغیر پیش کرنا لازم ہے۔ حقیقت پسندی ان معاملات سے سروکار نہیں رکھتی جو معمول سے بلند تر ہوں یا ارفع ترین باطنی تجربات پر مشتمل ہوں۔ صوفیانہ اور روحانی تجربات حقیقت کا حصہ ہوتے ہوئے بھی حقیقت پسندی کے دائرے سے ماورا ہیں۔ حقیقت پسندی کے ساتھ روزمرہ کی نارمل اور عمل پسندانہ زندگی کا تصور بڑی مضبوطی سے جڑا ہوا ہے۔

ادب میں حقیقت پسندی کوئی بالکل نئی چیز نہیں۔ پرانے رزمیوں میں جا بجا اصلی زندگی کی جھلک نظر آتی ہے۔ پرانے ڈرامے بھی، خواہ ان کا تعلق مغرب سے ہو یا مشرق سے، حقائق کی کسی نہ کسی سطح سے تعلق قائم رکھتے ہیں۔ حتیٰ کہ اردو داستانوں میں بھی، جنھیں دیوں پریوں اور سورماؤں کے ناقابلِ یقین کارناموں کا گھٹیا ملغوبہ سمجھا جاتا رہا، حقیقی زندگی کی باکمال عکاسی ملتی ہے۔ محمد حسن عسکری نے اپنے ''طلسم ہوش ربا'' کے انتخاب میں یہ تک لکھا کہ داستانوں میں ملنے والی حقیقت پسندی کے نمونے اس پائے کے ہیں کہ کہنا پڑتا ہے کہ شاید بعد میں اردو ادیب زندگی کو اتنے قریب سے دیکھ ہی نہ سکے۔ پرانے رزمیوں، ڈراموں، داستانوں اور قصوں میں جس حقیقت پسندی سے ہم دوچار ہوتے ہیں وہ اتفاقی نوعیت کی ہے اور لکھنے والے صرف اتنا بتانا چاہتے ہیں کہ زندگی کی ایک جہت یہ بھی ہے اور ادب میں اس کی بھی کہیں نہ کہیں گنجائش ہے۔

جن اہم ادبی اصطلاحات کی کوئی جامع تعریف ممکن نہیں ان میں حقیقت

پسندی بھی شامل ہے۔ تمام تعریفوں میں، خواہ وہ عمومی ہوں یا بصیرت افروز، یہ مفروضہ بہرحال موجود ہے کہ حقیقت پسندانہ فکشن زندگی کی نقل ہے اور حقیقت ایک مستحکم صورتِ حال ہے اور اس تک رسائی ممکن ہے۔

اس ضمن میں یہ خیال بھی ظاہر کیا گیا ہے کہ حقیقت پسندانہ ناول کے پنپنے کے لیے ایسے معاشرے کا وجود لازمی ہے جو ایک خاص حد تک پیچیدہ، متنوع اور اندرونی طور پر متحرک ہو۔ اس کے علاوہ معاشرے میں ایک ایسا فعال اور بالا دست گروہ موجود ہونا چاہیے جو اس طرح کے فکشن کی سرپرستی کر سکے۔ یہ کام، آگے بڑھنے کے لیے سرگرم، خود اعتمادی سے بھرپور، پڑھا لکھا متوسط طبقہ ہی انجام دے سکتا ہے۔

قابلِ شناخت ادبی صنف کے طور پر حقیقت پسندانہ ناول کا آغاز اٹھارویں صدی میں ڈیفو اور فیلڈنگ کے ناولوں سے ہوا۔ انیسویں صدی میں اس طرح کے ناولوں کو جو عروج اور مقبولیت حاصل ہوئی اس کی کوئی مثال نہیں ملتی۔ حقیقت پسندانہ ناول کو ان بلندیوں تک پہنچانے میں سائنسی ترقی اور فلسفیانہ تعقل پسندی کا ہاتھ تھا۔ یہ رومانی تحریک کی جذباتی اور اسلوبیاتی بے اعتدالیوں کے خلاف ردِ عمل بھی تھا۔ حقیقت پسند ناول نگار آدرشوں کے قائل نہ تھے اور کرداروں اور چیزوں پر طرح طرح کے ملمع چڑھانے سے سختی سے پرہیز کرتے تھے۔ ان کی ترجیحات میں مبالغہ آمیزی، عبارت آرائی اور رنگین بیانی کے لیے کوئی جگہ نہ تھی۔ وہ اکثر و بیشتر زندگی کے بہیمانہ اور پست پہلوؤں یا بالکل عام اور گھٹیا معاملوں پر توجہ دیتے ہیں۔ یہ رجحان نفاست پسند قدامت پرستوں پر بہت گراں گزرتا تھا۔ بالزاک، فلابیئر، ڈکنز، گوگول، تالستائی، دوستوئیفسکی، مارک ٹوین، میلول اور گالدوس نے حقیقت پسندانہ ناول کو جس بلندی پر پہنچا دیا، جو عظمت عطا کی، اس تک رسائی ناممکن نظر آتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس انداز کا فکشن اب شاید لکھا نہ جا سکے۔

اردو میں انیسویں صدی کے نصف آخر میں حقیقت پسندانہ ناول لکھے گئے۔ سرشار کا ناول "فسانۂ آزاد" داستان اور ناول کے امتزاج کی ناکام کوشش ہے۔ تاہم سرشار کے دو اور ناول "جامِ سرشار" اور "سیرِ کہسار" تکنیکی اعتبار سے کم زور سہی مگر حقیقت پسندانہ ہیں۔ نذیر احمد کے ناولوں پر مقصدیت کا ٹھپا لگا ہوا ہے، ان میں بہت کچھ ناصحانہ یا اصلاحی نوعیت کا ہے۔ اس کے باوجود مکالمے، مشاہدات اور منظر نگاری بڑی حد تک حقیقت پسندانہ ہے۔ رسوا کے ناول بھی، اگرچہ بے احتیاطی سے لکھے گئے ہیں، حقیقت پسندانہ ہیں۔

بیسویں صدی کی چوتھائی دہائی میں مغربی افسانوں کے تراجم اور ترقی پسند ادب کی تحریک سے متاثر ہو کر جب اردو میں افسانے نے قدم جمائے تو ابتدا میں جس رنگ کو قبولِ عام حاصل ہوا وہ حقیقت پسندانہ تھا۔ آج بھی اردو میں لکھا جانے والا بہت سا فکشن حقیقت پسندی کے انداز کو اپنائے ہوئے ہے۔

Renaissance

نشاۃِ ثانیہ

جس اطالوی لفظ سے renaissance ماخوذ ہے اس کے معنی ''تولدِ دیگر'' ہیں۔ بنیادی طور پر اس سے قدیم یونانی اور قدیم رومی (لاطینی) علم و ادب کا احیا مراد ہے۔ اس احیا کا سلسلہ اگر ترکوں کے ہاتھوں قسطنطنیہ کی فتح (۱۴۵۳ء) اور طباعت کے فن کے آغاز (۱۴۴۰ء) سے جوڑا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

بالعموم اس سے وہ دور مراد ہے جو ازمنہ وسطیٰ کے خاتمے کے بعد شروع ہوا۔ لیکن یہ مسئلہ مدت سے بحث طلب چلا آ رہا ہے کہ ازمنہ وسطیٰ کب ختم اور نشاۃِ ثانیہ کا آغاز کب ہوا۔ جس بات پر بڑی حد تک اتفاق پایا جاتا ہے وہ یہ ہے کہ نشاۃِ ثانیہ کا نقطۂ آغاز ۱۳۵۰ء کے لگ بھگ تسلیم کیا جائے اور اس کا دائرہ پندرھویں اور سولھویں صدی تک بڑھا دیا جائے۔ نشاۃِ ثانیہ کو مزید ادوار میں بھی تقسیم کیا گیا ہے، جیسے ابتدائی، وسطی، عروجی اور آخری۔

نشاۃِ ثانیہ سے یورپ میں نئے علمی اور ادبی دور کا آغاز ضرور ہوا لیکن اس موقع پر ایک غلط فہمی کا ازالہ لازم ہے۔ انیسویں صدی کے مغربی علمی حلقوں میں یہ خیال عام تھا کہ ازمنۂ وسطیٰ میں محض جہالت، تنگ نظری، بے علمی، پس ماندگی اور توہم پرستی کا دور دورہ تھا۔ دورِ حاضر کے مؤرخوں اور محققوں نے اس بات کو مہمل

قرار دیا ہے۔ یہ یک رخی تصویر حقائق کی عکاسی نہیں کرتی۔

نشاۃِ ثانیہ سے یورپ کی علمی، ادبی اور فنی فضا بدل گئی۔ تجارتی سرگرمیوں کو فروغ حاصل ہوا۔ طباعت اور کاغذ سازی کی ابتدا اور سمندری کمپاس اور بارود کے عام ہونے سے نئی راہیں کھلیں۔ بحر نوردوں نے نئے برِاعظم دریافت کیے۔ کئی یونیورسٹیوں کا قیام عمل میں آیا۔ فلکیات میں بطلیموسی نظام (جس میں زمین ساکن اور مرکزِ کائنات تھی) مسترد ہوا اور اس کی جگہ کوپرنیکس کے نظام نے لی (جس میں دنیا اور نظامِ شمسی کے دوسرے سیاروں کو سورج کے گرد گھومتے دکھایا گیا تھا)۔ انسان دوستی کی تحریک پروان چڑھی جس میں سیکولر مزاج کے حامل عالموں اور ادیبوں کا بڑا ہاتھ تھا۔ انسان دوستی کا زور اس پر تھا کہ انسان کی عظمت کو تسلیم اور مختلف فلسفیانہ اور دینی نظاموں میں مشترک عناصر کی نشاندہی کی جائے۔ اس طرزِ فکر سے آزادانہ تفحص اور تنقید کی راہ ہموار ہوئی۔ بڑھتی ہوئی آزاد خیالی سے جاگیردارانہ نظام کی جڑیں ہل گئیں اور کلیسا کی بالا دستی کو خاصا ضعف پہنچا۔ تبدیلی کی یہ لہر صرف علم و ادب تک محدود نہ تھی بلکہ مصوری اور فنِ تعمیر میں بھی نئے تناظر سامنے آئے۔

اگر کسی شخص کے بارے میں کہا جائے کہ اس کا مزاج نشاۃِ ثانیہ کے رجحانات کو منعکس کرتا ہے تو مطلب یہ ہے کہ اس نے خود کو کسی ایک علم تک محدود نہیں رکھا بلکہ متعدد علوم سے گہری اور حقیقی دلچسپی رکھتا ہے۔

اس پہلو پر یورپ میں کم توجہ دی گئی ہے کہ مسلم دنیا کے علم و فضل سے آشنائی نے کس طرح نشاۃِ ثانیہ کی بار آوری میں حصہ لیا۔ اصل میں یہ کام ہمارے کرنے کا ہے مگر اس کے لیے ہمیں اپنی تعلیمی دنیا کے بہت سے زاویوں کو یکسر بدلنا ہوگا۔

Roman

رومان

اس اندراج سے ”رومان“ کے صحیح معنی کی طرف توجہ دلانی مقصود ہے۔ اردو میں ”رومان“ کو ”رومانس“ کا اور ”رومانی“ کو ”رومانٹک“ کا مترادف سمجھا گیا ہے۔ چنانچہ کراچی سے شائع ہونے والی اردو لغت کی دسویں جلد میں ”رومان“ کے معنی ”معاشقہ؛ عشقیہ کیفیت؛ عشق و محبت کی داستان“ درج ہے۔ اردو کی حد تک ”رومان“ سے اب یہی مطلب لیا جائے گا۔

تاہم یہ بتانا ضروری ہے کہ بیشتر یورپی زبانوں میں ”رومان“ سے اب ناول مراد ہے۔ یہ قدیم فرانسیسی لفظ ہے۔ ابتدا میں اس کے معنی مقامی یا عام لوگوں کی زبان تھے۔ لاطینی علمی زبان کہلاتی تھی۔ پہلے پہل ان منظوم قصوں کو ”رومان“ کا نام دیا گیا جو عام زبان میں لکھے جاتے تھے۔ سولھویں صدی عیسوی کے لگ بھگ اس اصطلاح کا اطلاق نثری تحریروں پر بھی ہونے لگا۔

Romance

رومانس

جس لفظ نے اب رومانس کی شکل اختیار کی ہے قدیم فرانسیسی میں اس کے معنی ''منظوم درباری داستان'' یا ''مقبول کتاب'' تھے۔ لاطینی ازمنۂ وسطیٰ میں علمی زبان تھی۔ عام بولی جانے والی زبانیں رومان یعنی ''عوامی'' یا ''مقامی'' کہلاتی تھیں۔ ابتدا میں بیشتر رومانس منظوم ہوتے تھے۔ ان میں یا تو گھڑے ہوئے قصے بیان کیے جاتے تھے یا ایسے واقعات جو کہنے کو تاریخی مگر اصل میں فرضی یا اسطوری نوعیت رکھتے تھے۔ وقت گزرنے کے ساتھ نثر میں قلم بند ہونے والے رومانسوں کی تعداد بڑھتی گئی۔

رومانس سے جو بھی مراد لی جائے اس میں دل بہلاوے کا پہلو غالب نظر آتا ہے۔ رومانسوں نے قصہ گوئی کی ان روایتوں سے گہرا اثر قبول کیا تھا جو مکمل یا نامکمل صورت میں مشرق سے یورپ پہنچی تھیں بلکہ یہ خیال بھی ظاہر کیا گیا ہے کہ پرانے رومانسوں کی معنویت کو صرف تصوف کی اصطلاحات کی روشنی میں سمجھا جا سکتا ہے۔ جو بھی سہی، رومانسوں میں ملنے والے کردار روزمرہ کی زندگی سے لاتعلق ہو کر ایک شاہانہ دنیا میں رہتے تھے۔ اس دنیا میں عجائبات اور خارج از قیاس معاملات عام تھے، ہر چیز کو بڑھا چڑھا کر پیش کیا جاتا تھا۔ عشق و عاشقی اور مہم جوئی کا چرچا تھا۔ طلسماتی اور اساطیری عناصر بھی موجود تھے۔ رومانسوں میں ہیرو بڑے بڑے کارنامے انجام دیتے، عشق و محبت پر جان چھڑکتے، فتوت اور شجاعت کے پیکر نظر آتے اور ''جہاں ڈر ہے وہاں مردوں کا گھر ہے'' کے مصداق خوفناک سے خوفناک چیلنج سے بھی مطلق نہ گھبراتے۔

ازمنۂ وسطیٰ میں رومانس کے تین بڑے دفتر تھے۔ ایک دفتر برطانیہ سے متعلق تھا۔ اس میں شاہ آرتھر اور اس کے دربار سے وابستہ سورماؤں کے قصے تھے۔ دوسرا دفتر فرانس سے تعلق رکھتا تھا۔ اس میں مرکزی حیثیت شارلیمان بادشاہ اور اس کے سورماؤں کو حاصل تھی۔ تیسرے دفتر کا سلسلہ روما سے جڑا ہوا تھا۔ اس میں سکندر رومی اور قدیم یونانی اساطیری یا نیم تاریخی جنگوں کا ذکر ہوتا تھا۔ انگریزی، فرانسیسی، جرمن اور ہسپانوی میں بہت رومانس لکھے گئے جو اردو داستانوں سے تھوڑی بہت مشابہت رکھتے ہیں۔ لیکن تخیل کی فراوانی جو الف لیلہ ولیلہ اور فارسی اور اردو داستانوں کا خاصہ ہے رومانسوں میں کم نظر آتی ہے۔ رومانسوں کا زور یورپ میں اس وقت ٹوٹا جب سیروانتیس نے ”دون کیخوتے“ جیسا شاہکار لکھ کر ان کا مضحکہ اڑایا۔

رومانسوں کے پنپنے کی گنجائش اس لیے بھی نہ رہی تھی کہ مغربی ادب میں ناول کی صنف بتدریج پر پرزے نکالنے لگی تھی۔ ناولوں میں توجہ حقیقت پسندی اور عام زندگی پر مبذول تھی۔ تاہم رومانس نے ہار نہ مانی اور گوتھک ناول کا چولا پہن کر دوبارہ ادبی منظر نامے پر نمودار ہو گیا۔ مشہور امریکی ناول نگار، نتھینئل ہاتھورن (۱۸۰۴ء-۱۸۶۴ء)، اپنے ناولوں کو رومانس کہتا تھا۔ ہاتھورن کے بقول ”ناول اور رومانس میں فرق یہ ہے کہ ثانی الذکر میں مصنف کے تخیل کو زیادہ آزادی حاصل ہے۔ مصنف بڑی یکسوئی سے نفسیاتی اور اساطیری حقائق تک پہنچنے کے لیے کوشاں رہتا ہے۔“ بعض طویل بیانیہ نظموں پر بھی رومانس کی چھاپ لگی ہوئی ہے۔ انگریزی ادب میں اس کے لیے ٹینی سن اور ولیم مورس کا کلام دیکھنا کافی ہوگا۔

موجودہ دور میں رومانس کا کوئی ادبی مرتبہ نہیں رہا۔ اس سے عشقیہ قصے مراد لیے جاتے ہیں، وہ بھی گھٹیا قسم کے۔ ان کے نمونے سستے اور ایک ہی سانچے سے نکلے انگریزی ناولوں یا اردو میں خواتین کے لیے مخصوص ڈائجسٹوں میں شائع ہونے والے فکشن میں ملاحظہ کیے جا سکتے ہیں۔

Romanticism

رومانیت

رومانیت کے بارے میں بے شمار مباحث موجود ہیں اور اس کی تعریف میں اتنے ہی اختلاف۔ اُن سب کا احاطہ مشکل بھی ہے اور ادبی اصطلاح کے طور پر بیان میں غیر ضروری بھی۔ چنانچہ توجہ بنیادی نکات کی طرف ہی رہنی چاہیے۔ یوں تو ہربرٹ ریڈ (Herbert Read) اور کینتھ کلارک (Kenneth Clark) جیسے ماہرین نے لکھا ہے کہ رومانیت انسانی ذہن کی ایک مستقل کیفیت ہے جسے کسی بھی دور میں تلاش کیا جا سکتا ہے، تاہم اِسے ادبی اصطلاح کے طور پر اس لیے استعمال کیا جاتا ہے کہ ۱۷۷۹ء (انقلابِ فرانس) سے ۱۸۳۰ء تک یورپی ادب میں ایسا رُجحان ظاہر ہوا جو نو کلاسیکیت کے مقلدانہ اسلوب کے خلاف بغاوت تھا۔ فن کار کی انفرادیت، اُس کا رویا، فطرت سے تعلق اور انسان کے اپنی اصل میں معصوم ہونے کے تصورات نے نئے ادبی اسلوب کو رائج کیا۔ اُن سب کو رومانیت کا نام ملا اگرچہ تاریخِ افکار کے ماہر آرتھر او لوجوائے کا خیال ہے کہ رومانیت قسم قسم کی تھی اور سب کو ایک نام دینا صحیح نہیں لیکن رینے ویلک جیسے ناقدین کا دعویٰ ہے کہ ہر جگہ اور ہر قسم کی رومانیت میں کچھ عناصر مشترک تھے اس لیے ایک نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ بہرحال یہ بحثیں ابھی جاری ہیں اور رومانیت کے بارے میں مختلف تفسیریں کی جا رہی ہیں۔

مفکر یسیعاہ برلن (Isaiah Berlin) نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ رومانیت کے بارے میں تحریریں خود رومانی تحریروں سے کہیں زیادہ ہیں۔

رومانیت کے فکری پس منظر کے طور پر روسو (Rousseu) جیسے مفکرین کے نظریات کا حوالہ دیا جاتا ہے جو فرد کو سماجی زنجیریں توڑ کر آزاد کرنا چاہتے تھے اور فطرت کی طرف مراجعت اور فرد کی فطری نیکی کو سامنے لا رہے تھے۔ سیاسی پس منظر میں انقلابِ فرانس کے شہنشاہیت کے خلاف اور عام آدمی کے حق میں جذبات کا تند ریلا موجزن ہے۔ اسی طرح سائنسی اور صنعتی انقلاب سے بغاوت بھی ایک اہم عنصر ہے۔ یسیعاہ برلن نے کہا ہے کہ کچھ بھی ہو ۱۷۶۰ء سے ۱۷۳۰ء کے درمیان یورپی شعور میں ایک زبردست تبدیلی رونما ہوئی۔ انگریزی شاعری میں ورڈز ورتھ اور کولرج کے Lyrical Ballads کو اس رُجحان کا آغاز قرار دیا جاتا ہے۔

رومانیت پر بعض معرکۃ الآراء تصانیف کے مصنف ایم ایچ ابرامز نے رومانیت کے ادبی عناصر کا خلاصہ کچھ یوں کیا ہے:

۱۔ روائتی اسالیب کے بجائے جدّت اور تجربے پر زور۔

۲۔ شاعری جذبات کا خود بخود چھلک اُٹھنا ہے یعنی آورد اور تصنع کے بجائے آمد۔ کیٹس نے اس بات کو یوں بیان کیا کہ شاعری اس طرح فطری طور پر آتی ہے جیسے درختوں پر پتے۔

۳۔ فطرت کے مناظر اور ان کے مشاہدے سے وارد ہونے والے تاثرات شاعری کا اہم موضوع بن گئے۔ البتہ رومانی شعراء کو صرف فطرت نگار سمجھنا درست نہیں۔

۴۔ نو کلاسیکی شاعری دوسروں کے بارے میں تھی جب کہ رومانی شعراء کی شاعری خود شاعر کے بارے میں جس کی بہترین مثال ورڈز ورتھ کی

Prelude ہے۔ نثر میں لیم (Lamb) اور ہیزلٹ (Hazlitt) کے ”پرسنل ایسے“ بھی اس رُجحان کے مظہر ہیں۔ اسی طرح ڈی کوینسی (De Quincey) اور کولرج کی روحانی یا دانشورانہ آپ بیتیاں بھی۔ یوں کہا جا سکتا ہے کہ رومانی ادب میں جس انسان کی تصویر اُبھرتی ہے وہ سماج سے جُڑا ہوا نہیں۔ وہ تنہا ہے اور ایک تلاش یا مہم میں منہمک ہے۔ بہت سے رومانیوں کے ہاں وہ بغاوت کا مجسمہ ہے اور پرومیتھیس کی طرح للکار رہا ہے۔

۵- انقلابِ فرانس نے رومانیوں کو یہ تاثر عطا کیا کہ یہ ایک عظیم دور ہے جس میں دنیا بدل گئی ہے۔ نئے امکانات ظاہر ہو رہے ہیں۔ اِس رُجحان نے رویا (vision) اور تخیل کو اہم بنا دیا۔ تخیل چیزوں کو مدغم کر کے نئے امکانات پیدا کرتا ہے۔ یہ شکلیں تبدیل کرنے والی قوت ہے۔ شاعر کا ”وژن“ دنیا کو ایک نیا رنگ دینے کی بشارت ہے۔ بلیک کی ”وژنری“ نظمیں، شیلے کی ”پرومیتھیس اَن باؤنڈ“ (Prometheus Unbound)، کیٹس کی Hyperion، بائرن کی Don Juan جیسی طویل نظمیں رومانیت کے ان رُجحانات کی بہترین مثالیں ہیں۔

ابرامز نے رومانیت کے عناصر کی جو نشان دہی کی ہے وہ جامع ہے اگرچہ اس موضوع پر بعض دوسرے لکھنے والوں کی مدد سے اس فہرست میں اضافہ ہو سکتا ہے، مثلاً حال کے بجائے موہوم ماضی میں پناہ، ایک تخیلاتی دنیا بسانے کی خواہش، اساطیری موضوعات میں دلچسپی؛ مگر اِن سب کا رشتہ اوپر بیان کیے گئے عناصر کے دائرے میں بھی سما سکتا ہے۔ رومانیت کے فکری مآخذ کی تلاش میں اب نوافلاطونیت اور بعض سِرّی تحریکوں کے اثرات بھی بتائے جا رہے ہیں۔

رومانی ادب کو وسیع یورپی تناظر میں دیکھیں تو دائرہ بہت پھیل جاتا ہے۔ تاہم جرمنی میں شلیگل (Schlegel) جیسا فلسفی اِس کا پُرجوش ترجمان تھا۔ گوئٹے ابتدا

میں رومانیت سے متاثر تھا۔ شلر، نووالس (Novalis)، ہولڈرلن (Holderlin) اور ہائنے (Heine) جیسے ادیبوں پر اس رُجحان کے اثرات گہرے ہیں۔ فرانس میں وکٹر ہیوگو (Victor Hugo)، نروال (Nerval) جیسے ادیب اس تحریک سے منسلک ہیں۔ ناول نگاروں میں برطانوی ناول نگار والٹر سکاٹ (Sir Walter Scott) کے ناولوں نے یورپی ناول کے ارتقاء میں اہم کردار ادا کیا۔ بالزاک سمیت کئی فرانسیسی ناول نگار اس سے متاثر ہوئے۔

(اردو میں بعض حضرات ''رومانی'' اور ''رومانیت'' کو ''رومانوی'' اور ''رومانویت'' بھی لکھتے ہیں۔ اس سے مغالطے میں نہ پڑنا چاہیے۔ بہر صورت، مراد Romanticism ہی ہے۔)

Russian Formalism

روسی ہیئت پسندی

روسی ہیئت پسند اُن ناقدین کو کہا جاتا ہے جنھوں نے بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں ادب کا مطالعہ ہیئت پر توجہ صرف کرتے ہوئے کیا اور ادبی تنقید کے عمدہ نمونے پیش کیے۔ ان ناقدین کے دو گروپ تھے۔ رومن جیکوبسن (Roman Jakobson) نے ۱۹۱۵ء میں ’’ماسکو لنگوسٹک سرکل‘‘ کی بنیاد رکھی جب کہ ۱۹۱۶ء میں پیٹرو گراڈ میں شعری زبان کے مطالعے کے لیے ایک سوسائٹی قائم ہوئی جس کے ساتھ وکٹر شکلووسکی (Victor Shaklovski) جیسا ناقد وابستہ تھا۔ دونوں حلقے ادبی مطالعے کے ضمن میں ایک دوسرے سے کچھ مختلف ترجیحات رکھتے تھے مگر دونوں کے درمیان اشتراک کے بھی بہت سے پہلو تھے اور دونوں حلقوں کا ایک دوسرے سے رابطہ تھا۔ ماسکو والے ’’لنگوسٹکس‘‘ کو ادبی مطالعے میں زیادہ اہم سمجھتے تھے۔ شعری زبان اور عام بول چال کے فرق پر زور دیتے تھے۔ جب کہ پیٹرو گراڈ والے ادبی مؤرخ تھے اور ادب کو زبانی فن کا منفرد اظہار سمجھتے تھے۔ اُن کے مطالعے میں ترجیح اس چیز کو دی جاتی تھی کہ ’’لنگوسٹکس‘‘ پر ضرورت سے زیادہ انحصار کے بجائے اس چیز کو دیکھا جائے کہ ادبی اظہار کے اپنے اُصول کیا ہیں۔ بہر حال دونوں ادب کے مطالعے کو معروضی اور کسی حد تک سائنسی بنانے کی سعی میں مصروف تھے۔ یہ تحریک

فطری انداز میں اپنا ارتقائی سفر طے کر رہی تھی مگر روس میں اشتراکی انقلاب کے بعد انھیں شبہے کی نظر سے دیکھا گیا اور ان کی ہیئت پسندی کو انقلاب دشمن تصور کیا گیا۔ ٹراٹسکی نے ایک مضمون میں اس ہیئت پسندی کی شدید مخالفت کی۔ یہ حلقے خموش ہونے پر مجبور ہو گئے اگرچہ بعد میں مغربی تنقید میں ساختیات اور ہیئت پر انحصار کرنے والے دیگر تنقیدی مکاتیب فکر کی مقبولیت کے حوالے سے روسی ہیئت پسندوں کو پیشرو بھی قرار دیا جانے لگا اور یہ کہا جانے لگا کہ اگر ان حلقوں کو آزادانہ کام کرنے کا موقع میسر رہتا تو تنقید کے بہت عمدہ نمونے سامنے آتے۔ ہیئت پسندوں کی ایک غلطی یہ تھی کہ وہ ادب کو بالکل خود مختار بنا کر سماجی نظام کے دیگر شعبوں سے الگ کرتے جا رہے تھے مگر اپنے مخصوص دائرے میں ان کی ہنرمندی سے انکار بھی ایک غلطی ہوگی۔

Satire
طنزیہ نظم/طنز

Satire لاطینی لفظ ''ساتورا'' (Satura) سے مشتق ہے۔ ساتورا کا مطلب دیوانی ہانڈی یا ملغوبہ ہے۔ اہلِ روما کو دعویٰ تھا کہ یہ صنف کلی طور پر ان کی اختراع ہے۔ لیکن اس طرح کا طنزیہ یا ہجویہ کلام قدیم یونانی ادب میں پہلے سے موجود تھا۔ رومن ادب میں ساتورا سے مراد ایسی نظم تھی جس میں طرح طرح کے موضوعات پر کہیں چٹکیاں لے کر، کہیں لٹھ مار کر، اظہارِ خیال کیا جائے۔ ہورلیس اور یووے نال نے اس طرح کے کلام میں اپنے جوہر دکھائے ہیں۔ ہورلیس بشری خامیوں اور معاشرے کے عیبوں پر طعنہ زنی تو کرتا ہے لیکن رواداری اور شائستگی کا دامن نہیں چھوڑتا۔ اس کے برعکس یووے نال کے کلام میں زہرناکی، غصہ اور اضطراب کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا ہے۔

لیکن Satire یا طنزیہ نظم یا طنز اصل میں ہے کیا؟ سوئفٹ نے اس کی جو تعریف کی ہے وہ قابلِ ذکر ہے۔ سوئفٹ خود بھی غضب کا طنز نگار ہے۔ وہ کہتا ہے:

''طنز ایک طرح کا آئینہ ہے جس میں دیکھنے والوں کو بالعموم ہر کسی کا چہرہ نظر آ جاتا ہے اور نہیں نظر آتا تو اپنا اور دنیا میں جس طرح طنز کی آؤ بھگت ہوتی ہے اور اتنے کم لوگ اس کی وجہ سے برافروختہ ہوتے ہیں تو اس کا اصل سبب یہی ہے۔''

طنز نگار کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ وہ آپ ہی آپ خدائی فوجدار بن بیٹھتا ہے، معیاروں، آدرشوں اور سچائی کو تشنیع کے تیروں سے چھلنی کر ڈالتا ہے اور اخلاقی اور جمالیاتی قدروں پر بھی لعن طعن کرنے سے باز نہیں آتا۔ وہ معاشرے میں موجود حماقتوں اور خرابیوں پر نکتہ چینی کرنے کا بیڑا اٹھا لیتا ہے اور جہاں دیکھتا ہے کہ غیر مہذب، اخلاق سوز یا دیانت داری کے منافی رویوں کو کھلی چھوٹ دے دی گئی ہے تو بڑی سختی سے ان کی برائی کرتا ہے، مذاق اڑاتا ہے۔ چنانچہ طنز ایک طرح کا احتجاج ہوا جو برہمی اور آزردہ خاطری کو ادبی شان اور اسلوبی کاٹ عطا کرتا ہے۔ اسے جارحانہ خفطنز کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔

نظم و نثر میں، فکشن اور ڈرامے میں طنز سے کام لینے والے بہت ہیں۔ سوئفٹ کے فکشن Gulliver's Travels اور موجودہ دور میں جارج اورویل کے Animal Farm کو اس صنف کے اعلیٰ نمونے قرار دیا گیا ہے۔ اردو میں جعفر زٹلی کے کلام میں بہت کچھ ہے جس پر طنز کا گمان ہو سکتا ہے۔ ہجویات کو اگر طنز کی ایک وضع خیال کیا جائے تو عربی، فارسی اور اردو ادب میں اس کی بہت سی مثالیں مل جائیں گی۔

Science Fiction

سائنس فکشن / سائنس افسانہ

سائنس فکشن کی کوئی جامع تعریف ناممکن معلوم ہوتی ہے۔ بطور صنف اس کی کوئی متعین حدیں نہیں اور بیسویں صدی کے نصف آخر میں اس کی گوناگونی حیران کن حد تک ہر قسم کی حد بندی کی نفی کرتی ہے۔ سائنس فکشن میں افسانے بھی لکھے جا رہے ہیں، ناولٹ اور ناول بھی۔

بعض بہت پرانی تحریروں کو بھی کھینچ تان کر سائنس فکشن کے ابتدائی نمونے قرار دیا جاتا ہے لیکن دراصل اس کا آغاز انیسویں صدی میں ہوا اور میری شیلی کے ناول ''فرینکن سٹائن'' (۱۸۱۸ء) کو اس صنف کی اولین مستند مثال سمجھنا چاہیے۔ انیسویں اور بیسویں صدیوں میں سائنس کے روز افزوں عروج نے انسانی سوچ کو نئی امیدوں اور نئے خطرات سے دوچار کر دیا تھا۔ اپنے تذبذب کو بیان کرنے کے لیے بعض لکھنے والوں نے اپنے فکشن میں سائنسی علوم یا دریافتوں کو مرکزی حیثیت دی۔ ان میں ایڈگر ایلن پو، ژول ورن اور ایچ جی ویلز کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

اب ہر سال سائنس فکشن کے سیکڑوں ناول اور افسانے مختلف زبانوں میں شائع ہوتے ہیں۔ اولیت انگریزی زبان کو حاصل ہے۔ پہلے اس صنف کو ادب سے گری ہوئی چیز سمجھا جاتا تھا۔ یہ تعصب فی زمانہ ختم ہو چکا ہے۔ سائنس فکشن بنیادی طور پر ممکنات سے واسطہ رکھتا ہے اور ممکنات کی کوئی حد نہیں۔ خلائی سفر، دوسرے سیاروں تک رسائی، غیر انسانی مخلوق سے میل جول یا ٹکراؤ، زمان نوردی، دنیا کو تہ و بالا کرنے والے حادثات، متبادل حقیقت یا تاریخ یا متبادل دنیائیں، ناقابلِ یقین سائنسی دریافتیں، سائنس فکشن لکھنے والوں کے پسندیدہ موضوعات ہیں۔

Semiotics

نشانیات

نشانیات وہ نظام ہے جس کے تحت یہ مطالعہ کیا جاتا ہے کہ نشان (Sign) کے استعمال اور اُس کی تشریح میں کون سے عوامل کارفرما ہیں۔ نشانیات کا تعلق ترسیل (کمیونیکیشن) سے ہے اور معانی کے نظام سے بھی۔ اصطلاح Semiotics (یا بعض فرانسیسی مفکرین کے ہاں (Semiology) یونانی کے Semeion سے اخذ کی گئی ہے جس کا مطلب نشان ہے۔ جدید نشانیات کے دو ماخذ ہیں:

۱- سوسیئر کے لسانی نظریات، ۲- امریکی مفکر (C.S.Peirce) کے تصورات۔ دونوں مفکرین نے بیسویں صدی کے اوائل میں اپنے اپنے طور پر ایسے تصورات پیش کیے جو اِس صدی میں کئی علوم کی تحقیق کے لیے اہم ثابت ہوئے۔ نشانیات سے ادبی تنقید میں بھی کام لیا گیا ہے اور جدید تنقیدی تھیوری میں (Semiotics) ایک اہم تصور ہے۔ پیئرس کے خیال میں نشانات کے وجود میں آنے اور اُن کی تشریح کا سلسلہ حقیقت کے ادراک کے لیے ناگزیر ہے۔ نشان کسی معروض (object) کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اُس اشارے کو سمجھنے والا اور پھر وہ قانون، جس نے اِس اشارے کو جنم دیا، یہ سب نشانیات کی جہتیں ہیں۔ پیئرس تین قسم کے نشانات کی وضاحت کرتا ہے:

۱- **Iconic** : جہاں نشان اُس شے سے مماثل ہوتا ہے جس کی وہ نشاندہی کرتا ہے، مثلاً کسی کی تصویر اُس شخص کی نمائندگی کرتی ہے۔

۲- **Indexical** : جہاں نشان کسی طرح اُس شے سے منسلک ہوتا ہے جس کی نشاندہی کی جارہی ہے (مثلاً دھواں، آگ کے نشان کے طور پر)۔

۳- **Symbolic** : جہاں کسی شے کو روایتی طور پر یا کسی بھی وجہ سے کسی دوسری شے کا نشان بنا لیا جاتا ہے چاہے اُن میں بظاہر کوئی مماثلت ہو نہ ہو۔

Short Story

افسانہ

افسانے کا سلسلہ اگر کہانی سے جوڑ دیا جائے تو اس کی تاریخ ہزاروں سال پر محیط ہو جائے گی۔ لوک کہانیاں ہوں یا پری کہانیاں یا حکایتیں، یہ تو اس وقت سے لوگ سنتے سناتے چلے آ رہے ہیں جب سے زبان پر انھیں تصرف حاصل ہوا تھا۔

جس صنف کو اب افسانہ کہتے ہیں اس کی تاریخ اتنی پرانی نہیں۔ کھینچ تان کر اسے دو سو سال پیچھے تک لے جا سکتے ہیں۔ پرانے قصے کہانیوں میں حقیقت پسندی اگر در آتی تھی تو محض اتفاقاً۔ بالعموم ان میں زمان و مکان کی حدود کا خیال نہ رکھا جاتا تھا۔ جانی پہچانی دنیا اور طلسمی منطقے آرام سے آپس میں گھل مل جاتے تھے۔ یہ کہانیاں لازمی طور پر کسی مصنف سے منسوب نہ ہوتیں بلکہ انھیں کسی قوم یا زبان یا ملک کا مشترکہ ورثہ سمجھا جاتا۔

یہ کہانیاں افسانے میں کب اور کیسے تبدیل ہوئیں اور ان کی پرچھائیاں آج تک افسانے کے کن کن گوشوں میں چھپی بیٹھی ہیں؟ ایسے سوالات کا جواب دینا مشکل ہے۔ خود افسانے میں مزاج اور اسلوب کی اتنی تہیں رچ بس گئی ہیں، اتنا تنوع پیدا ہو چکا ہے کہ کسی جامع تعریف کی گنجائش ممکن نہیں رہی۔ ہر تعریف نامکمل نظر آتی ہے۔

زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ افسانے میں معاصرانہ زندگی کے کسی پہلو کو، سامنے کے کرداروں کو، پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ غالب رنگ حقیقت پسندی کا ہوتا ہے۔ ناول کی تشکیل بھی انھی خطوط پر عمل میں آتی ہے۔ فرق یہ ہے کہ ناول کا کینوس بہت وسیع ہوتا ہے یا ہو سکتا ہے۔ افسانہ نگاری کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ کسی نجی یا غیر نجی ماجرے کو اس طرح تراش خراش کر پیش کرے کہ وہ تھوڑے سے صفحوں میں سما جائے اور وہ بھی اس جامعیت کے ساتھ کہ پڑھنے والے کو احساس ہو کہ اسے زندگی کا جو منظر دکھایا گیا ہے اس میں کچھ گھٹانے بڑھانے کی ضرورت نہیں۔

یہ سب معاملات کفایت کا تقاضا کرتے ہیں۔ اچھے افسانے کا پلاٹ کسا کسایا ہونا چاہیے، نثر تہ دار اور ایجازی، مکالمے حقیقی گفتگو سے قریب، منظر نگاری اور فضا بندی اس سلیقے سے کہ بیانیے کی وحدت متاثر نہ ہو، کردار حقیقی یا غیر حقیقی مگر زندگی سے بھرپور۔ کسی بھی اچھے افسانے میں یہ سب خوبیاں ہو سکتی ہیں اور ان کے علاوہ بھی۔ باصلاحیت افسانہ نگار کے لیے یہ بھی ممکن ہے کہ مانوس دنیا کی ایسی تصویر کھینچے کہ وہ نامانوس نظر آنے لگے۔ وہ زورِ تخیل سے نامانوس دنیا کو بھی ہمارے لیے مانوس بنا سکتا ہے۔

اگر حقیقت پسندی کو افسانے کا جزوِ اعظم تسلیم کر لیا جائے تو ایسی کہانیاں بہت پرانے زمانے کی بھی مل جائیں گی جنھیں افسانے کا نام دیا جا سکتا ہے۔ الف لیلہ و لیلہ میں کتنی ہی کہانیاں ہیں جن میں مافوق الفطرت باتوں کا نام و نشان نہیں۔ یہاں مغربی ادب میں افسانے کے ارتقا اور تنوع کا جائزہ لینا مقصود نہیں۔ وہ تو پورا مضمون بن جائے گا۔ تاہم یہ بتانا ضروری ہے کہ انیسویں صدی میں یورپ اور امریکہ میں رسائل بڑی تعداد میں شائع ہونے لگے تھے۔ ان رسالوں سے افسانے کی صنف کو بہت فروغ ملا۔

افسانے
صورتحال

برِصغیر پاک و ہند میں چھاپے خانے عام ہو جانے کے بعد اردو میں ادبی رسائل بڑی تعداد میں چھپنے شروع ہو گئے اور ان میں افسانوں کو نمایاں جگہ ملنے لگی۔ ادبی رسائل اور افسانے لازم و ملزوم قرار پائے۔ اس طرح افسانے کی صنف کے آگے بڑھتے جانے کی راہ ہموار ہوتی گئی۔ اردو افسانہ نگاروں نے پہلے پہل موپساں اور چیخوف سے خاصا اثر قبول کیا۔ ترقی پسند ادب کی تحریک کے کردار کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ترقی پسندوں کے ادبی معیار بڑی حد تک اشترا کی نظریات کے تابع تھے لیکن اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ اس تحریک سے وہ بھی متاثر ہوے جنھیں ترقی پسندانہ اغراض و مقاصد سے اتفاق نہ تھا۔ ترقی پسند افسانہ نگار معاشرے کی برائیوں اور طبقاتی کشمکش کی بے لاگ عکاسی کرنا چاہتے تھے۔ لٰہذا ترقی پسندی کے زیرِ اثر حقیقت نگاری کے انداز کو تقویت ملی۔

اردو افسانے نے آج سے ستر پچھتر سال پہلے اپنے سفر کا آغاز کیا تھا اور تا حال اس کی توانائی اور رنگارنگی میں کمی نہیں آئی۔ نئے سے نئے افسانہ نگار منظرِ عام پر آ کر افسانے کی ثروت میں اضافہ کرتے رہتے ہیں۔ اردو میں ہر قسم کے افسانے لکھے گئے ہیں، مثلاً حقیقت پسندانہ، علامتی، نفسیاتی، تاریخی، تجرباتی۔ البتہ اس طرح کے افسانے جن کا شمار مغرب میں تفریحی ادب میں ہوتا ہے، جیسے جاسوسی افسانے، سائنس فکشن، ہول ناک افسانے، مہم جوئی کے افسانے، اردو میں بہت کم دیکھنے کو ملتے ہیں۔

Sonnet

سانیٹ

یہ نام ایک اطالوی لفظ پر مبنی ہے جس کے معنی چھوٹا نغمہ یا چھوٹی آواز ہیں۔ خیال ہے کہ پہلا سانیٹ رومی سلطنت کے شہنشاہ فریڈرک دوم (۱۱۹۴ء—۱۲۵۰ء) کے ایک درباری شاعر نے لکھا تھا۔ اگر فریڈرک دوم کے زمانے سے پہلے کسی نے سانیٹ کہا تو اب اس کا سراغ نہیں ملتا۔

یہ کہا جاسکتا ہے کہ سانیٹ کو قدامت اور غنائی کیفیت کے لحاظ سے مغربی ادب میں بہت نمایاں مقام حاصل ہے۔ سانیٹ، بعض استثنائی صورتوں کو چھوڑ کر، چودہ مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ قوافی لازم ہیں اور تعداد میں پانچ سے سات تک ہو سکتے ہیں۔

اطالیہ سے مخصوص سانیٹ دو حصوں میں بٹا ہوتا ہے: پہلے حصے میں آٹھ مصرعے اور دوسرے میں چھ مصرعے۔ دو حصوں میں اس تقسیم کو اصل میں کلام کے دو رخ سمجھنا چاہیے۔ ابتدائی آٹھ مصرعوں میں کوئی مسئلہ چھیڑتے یا سوال اٹھاتے ہیں یا کسی طرح کی منظر کشی ہوتی ہے یا کسی خیال یا تاثر کو شعری پیکر عطا کیا جاتا ہے۔ اگلے چھ مصرعے سوال یا مسئلے کا کوئی حل سامنے لاتے ہیں یا پیش کردہ منظر یا خیال سے کوئی نتیجہ اخذ کرتے ہیں۔ زبان و بیان کو خاص رنگ دے کر، صنائع و

بدائع سے کام لے کر، ساختیاتی، موضوعاتی اور منطقی وحدت کو اجاگر کیا جاتا ہے۔

انگلستان میں سانیٹ نے سولھویں صدی میں رواج پایا۔ انگریزی سانیٹ اطالوی نمونے سے قدرے مختلف ہے۔ اس میں پہلے تین حصے چار چار مصرعوں پر مشتمل ہوتے ہیں اور آخر میں دو ہم قافیہ مصرعوں سے سانیٹ تکمیل کو پہنچتا ہے۔ ان آخری دو مصرعوں کی حیثیت تقریباً وہی ہے جو رباعی کے آخری مصرع کی ہوتی ہے یعنی یہ پہلے بارہ مصرعوں کو ایک پر تاثیر اور تیکھا اختتام فراہم کرتے ہیں۔

سانیٹ کہنے کو شاہی دربار میں پروان چڑھا لیکن اس میں دربار داری کی کوئی خو بو نہیں۔ سانیٹ گو شعرا نے زیادہ سروکار معاملہ بندی سے رکھا ہے۔ تاہم سانیٹ اپنی تمام ہیئتی اور عروضی پابندیوں کے باوجود آزادانہ اظہارِ خیال کے بہت سے مواقع بہم پہنچاتا ہے۔ صاحبِ طرز شعرا نے اس کی حدود میں رہتے ہوئے اخلاقی، فلسفیانہ اور دینی مضامین بھی نظم کیے ہیں۔ بہرحال، یہ تسلیم کر لینا چاہیے کہ غزل کی طرح سانیٹ بھی، سب سے عمدگی سے، عشق و محبت کے اتار چڑھاؤ اور جوکھم کو بیان کرتا ہے۔

بعض شعرا نے سلسلہ وار سانیٹ بھی لکھے ہیں جن میں کسی نہ کسی طرح کی وحدت مخفی ہوتی ہے۔ انگریزی میں شیکسپیئر کے سلسلہ وار سانیٹ، جو تعداد میں ۱۵۴ ہیں، مثالی ہیں۔ حال میں بھارتی نژاد شاعر اور ناول نگار، وکرم سیٹھ، نے انگریزی میں پورا ناول سانیٹوں میں لکھا ہے۔ تیرہ ابواب پر مشتمل اس ناول میں ۵۹۰ سانیٹ ہیں۔

اردو میں بھی سانیٹ لکھے گئے۔ اس ضمن میں اختر شیرانی، ن م راشد اور عزیز تمنائی کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ لیکن اس مغربی صنفِ سخن کو قبولِ عام حاصل نہ ہو سکا۔

Stream of Consciousness

شعور کی رو، چشمۂ شعور

(Stream of Consciousness) کی اصطلاح کا ترجمہ اُردو میں شعور کی رو کیا گیا۔ بعض اصحاب نے چشمۂ شعور کو ترجیح دی ہے اور داخلی خود کلامی (Interior Monologue) کو بھی اس کا مترادف قرار دیا گیا ہے۔ یہ اصطلاح فلسفی ولیم جیمز نے اپنی تصنیف Principal of Psychology (اشاعت ۱۸۹۰ء) میں استعمال کی اور اس اعتبار سے اُنیسویں صدی کی نفسیات کی اصطلاح ہے تاہم بیسویں صدی کے افسانوی ادب کے ایک خاص رُجحان کی وضاحت اور تفسیر کے لیے ادبی ناقدین کو یہ اصطلاح بامعنی لگی اس لیے اسے ادبی تنقید میں بار بار استعمال کیا گیا۔ ولیم جیمز نے تو اس اصطلاح کو بیدار ذہن میں خیالات اور آگہی کے بہاؤ کے تسلسل کو ظاہر کرنے کے لیے استعمال کیا۔ ادبی ناقدین نے اسے اُس افسانوی ادب کی وضاحت کے لیے استعمال کیا ہے جس میں افسانوی کرداروں کے ذہنی عمل کا بہاؤ، خیالات، یادوں، احساسات اور ذہن میں اُبھرنے والے تلازمات کے تال میل کے بیان سے گرفت میں لیا جاتا ہے یعنی خارجی عمل سے زیادہ اہمیت ذہنی عمل کی ہوتی ہے۔

یوں تو جارج میریڈتھ (George Meredith) اور ہنری جیمز (Henry

James) جیسے ناول نگاروں میں بھی اس تکنیک کے ابتدائی نمونے تلاش کیے گئے ہیں تاہم فرانسیسی مصنف (Edouard Dujardin) کو اس سلسلے میں زیادہ اہمیت دی جاتی ہے اگرچہ اس مصنف کے ہاں اس تکنیک کا استعمال قدرے کھردرا ہے۔ اس اُسلوب کو کمال جیمز جوائس (James Joyce) نے عطا کیا جس کے مشہور ناول یولیسس (Ulysses) کو اس اسلوب کا بہترین نمونہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ ڈورتھی رچرڈسن (Dorothy Richardson) کے ضخیم ناول Pilgrimage میں ہیروئن کے ذہنی احساسات پر مسلسل توجہ رکھتے ہوئے اس تکنیک سے زبردست پھیلاؤ کے ساتھ کام لیا گیا ہے۔ انگریزی ناول نگار خاتون ورجینیا ولف کے مشہور ناولوں ”مسز ڈالووے“ (Mrs. Dalloway) اور ”ٹو دی لائٹ ہاؤس“ (To the Light House) میں بھی یہ اسلوب اپنا بہترین اظہار پاتا ہے۔ امریکی ناول نگار ولیم فاکنر (William Faulkner) نے بھی ”شعور کی رو“ کو کمال مہارت سے برتا خصوصاً اپنے ناول The Sound and the Fury میں۔ جوائس، ورجینیا ولف اور فاکنر کے جدید فکشن پر گہرے اثرات ہیں چنانچہ خصوصاً جوائس اور فاکنر کے زیر اثر یہ تکنیک طلسمی واقعیت (Magical Realism) کے نمائندوں تک ظاہر ہوئی ہے۔ اُردو میں احمد علی اور محمد حسن عسکری کی کہانیوں پر اس کے اثرات ہیں اور قرۃ العین حیدر کے افسانوی اُسلوب کی تفسیر کے لیے تو یہ اصطلاح بار بار استعمال کی گئی ہے۔

Structuralism

ساختیات، ساخت گرائی، وضعیات

سٹرکچرل ازم نے ادبی تنقید کے رُجحان کے طور پر ۱۹۶۰ء کے بعد اہمیت اختیار کی۔ یہ ادب پر جدید سٹرکچرل لنگوسٹکس، ساختیاتی لسانیات کے اُصولوں کو منطبق کرنے کی کوشش تھی۔ جدید لسانیات کا پیش رو فرڈیننڈ سوسیئر (Ferdinand Saussure) کو قرار دیا جاتا ہے۔ سوسیئر نے زبان کو نشانات (signs) کا نظام قرار دیا تھا۔ ہر نشان ایک ''سگنی فائر'' (signifier) یا نشانندہ سے تشکیل پاتا ہے۔ ''سگنی فائر'' یا نشانندہ سے مراد ایک صوتی تصویر ہے، مثلاً تین حروف (تین سیاہ نشان) C-A-T سے جو لفظ بنتا ہے وہ ایک نشانیدہ (signified) یعنی ایک جانور کو انگریزی زبان بولنے والے کے ذہن میں لائے گا۔ نشانندہ اور نشانیدہ کا کوئی لازمی تعلق نہیں۔ CAT میں نہ اُس جانور کی شکل ہے نہ اُس کی دُم۔ CAT سے ایک مخصوص جانور صرف اسی لیے ذہن میں آتا ہے کہ انگریزی زبان کے نظام میں یہ صوتی تصویر اس جانور سے وابستہ ہوگئی ہے۔ کسی دوسری زبان یا ثقافت کے نظام میں کوئی دوسری صوتی تصویر اس مخصوص جانور سے وابستہ ہوگی، مثلاً گربہ یا بلی۔

سوسیئر کا یہ تصور کہ شے اور اُس کی صوتی تصویر میں کوئی لازمی رشتہ نہیں اور اس کے معنی کسی زبان کے نظام میں صرف دوسری صوتی تصویروں سے مختلف ہونے کی وجہ

سے متعین ہوتے ہیں جدید لسانیات کا انقلاب آفریں تصور ثابت ہوا۔ سوسیئر نے لانگ (Langue) اور پارول (Parole) کی اصطلاحات استعمال کی ہیں۔ لانگ زبان کے ضابطے اور پارول سے مراد تکلم یا جس طرح زبان بولی جاتی ہے۔

سٹرکچرل ازم اِن لسانی اُصولوں کو زندگی کے دوسرے شعبوں پر منطبق کرنے کی کاوش ہے۔

لیوی اسٹراس (Levi Straus) نے اساطیر پر اِن اُصولوں کو منطبق کر کے اساطیر شناسی کو ایک نیا رُخ عطا کیا۔ نفسیات دان لاکان (Lacan) نے لاشعور کا مطالعہ لسانیات کے اُصولوں کے تحت کیا اور ادبی تنقید میں متعدد نقادوں نے اِن اُصولوں کو ادبی متون پر آزمانے کی کوشش کی (رولاں بارت کا نام بے حد معروف ہے)۔ کہا جاتا ہے کہ سوسیئر کے نظریات سے روسی ہیئت پسند بھی کچھ نہ کچھ متاثر تھے۔ اگرچہ ہیئت پسندی اور ساختیات میں امتیازات بھی ہیں تاہم ماہرِ لسانیات رومن جیکوبسن (Roman Jacobson)، جس کا تعلق روسی ہیئت پسندوں سے تھا اور بعد میں ''پراگ'' کے لسانی مکتبِ فکر سے بھی، ساختیات کے سرکردہ نمائندوں میں بھی شمار ہوا۔ جیکوبسن نے شعریات کو لسانیات (لنگوسٹکس) کا حصہ قرار دیا۔

جیکوبسن کے خیال میں ہر ابلاغ (کمیونیکیشن) کے چھ عوامل ہوتے ہیں:

۱- Adresser: جو خطاب کرے۔

۲- Adressee: جس سے خطاب کیا جائے۔

۳- اِن دونوں کے درمیان منتقل ہونے والا پیغام (Message)۔

۴- ایک مشترکہ رمز (Shared Code) جس سے پیغام قابلِ فہم بنتا ہے۔

۵- رابطے Contact یا ابلاغ کا Physical Medium۔

۶- ایک تناظر (Context) جس کی طرف پیغام اشارہ کرتا ہے۔

کسی خاص ابلاغ میں ان میں سے کوئی سا ایک عنصر نسبتاً فعال ہو سکتا ہے۔

جیکوبسن نے بطورِ خاص استعارے (میٹافر) اور کنائے (metonyme) سے بحث کی ہے جس کا ادبی تنقید پر گہرا اثر ہوا۔

استعارے میں ایک نشان دوسرے کا نعم البدل اِس لیے ہو سکتا ہے کہ اس سے مماثلت رکھتا ہے، مثلاً جذباتی کیفیت کے لیے آگ کا استعارہ۔ کنائے میں ایک نشان دوسرے سے منسلک ہو جاتا ہے، مثلاً wing ہوائی جہاز سے وابستہ ہے۔

ساختیاتی تنقید کے نمائندوں کا خیال ہے کہ فن پارے کے معنی سامنے کی سطح پر نہیں ہوتے، اُس ساخت (سٹرکچر) میں ہوتے ہیں جو فن پارے میں پوشیدہ ہوتی ہے۔ نقاد کا کام اسی ساخت کی تلاش ہے۔ یہ ایک تجزیاتی طریقِ کار ہے جو اِس بات سے زیادہ سروکار نہیں رکھتا کہ فن پارے کا درجہ کیا ہے۔ بیانیے (narrative) کے تجزیے میں ساختیاتی ناقدین نے بطورِ خاص عمدہ مطالعے پیش کیے ہیں اور وہ بیانیے کی ظاہری سطح کے نیچے گہری ساخت تلاش کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ اس ضمن میں ژراژینے (Gerard Genette) اور تو ڈوروف (Todorov) کے کام کی بہت شہرت ہے۔ رولاں بارت (Roland Barthes) کا حوالہ پہلے ہی دیا جا چکا ہے۔

برطانوی ناقد ٹیری ایگلٹن (Terry Eagleton) نے خود ایک سادہ سی کہانی گھڑ کے ساختیاتی تنقید کے طریقِ کار کو سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ کہانی کچھ یوں ہے: ایک لڑکا اپنے باپ سے جھگڑتا ہے اور گھر سے نکل جاتا ہے۔ سورج کی حدت میں تپتا ایک جنگل سے گزرتا ہے اور ایک گہرے گڑھے میں گر جاتا ہے۔ بعد میں باپ بیٹے کی تلاش میں نکلتا ہے مگر تاریکی چھا رہی ہے، چنانچہ باپ گڑھے میں جھانکتا ضرور ہے مگر بیٹے کو دیکھ نہیں پاتا۔ اُسی لمحے سورج ایسے زاویے پر پہنچ جاتا ہے کہ

دھوپ گڑھے کو روشن کر دیتی ہے۔ باپ بیٹے کو گڑھے سے نکال لیتا ہے۔ دونوں میں صلح ہو جاتی ہے اور وہ گھر لوٹ جاتے ہیں۔

ایک نفسیاتی نقاد اگر اِس کہانی کا تجزیہ کرے تو اُس کا دھیان باپ بیٹے کے جھگڑے کی وجہ سے ایڈی پس کامپلیکس کی طرف جائے گا۔ کوئی دوسرا نقاد اسے انسانی تعلقات کی پیچیدگی کے حوالے سے سمجھے گا مگر ساختیاتی نقاد کہانی کی گہری ساخت تلاش کرے گا، جو یوں ہو سکتی ہے کہ باپ اور بیٹے کا جھگڑا زبر (باپ) اور زیر (بیٹے) کا جھگڑا ہے۔ گڑھے میں گرنا پھر زیر (low) ہونا ہے۔ اوپر سورج کا چمکنا پھر زبر ہونا (high) ہے۔ باپ اور بیٹے کا ملاپ زبر (high) اور زیر (low) کے درمیان ایک نئے توازن کے قائم ہونے کی نشاندہی ہے۔

سٹرکچر، جو عمارت سازی کی اصطلاح ہے، جدید علوم میں اُس کے معنی بے حد وسیع ہو گئے ہیں۔

(signifier اور signified کے ترجمے کے لیے ایک نیا اور سہل مصدر استعمال کیا گیا ہے یعنی ”نشانیدن“۔ اس کے ذریعے سے signification کا ترجمہ ”نشانیدگی“ ہو سکتا ہے۔)

Surrealism

وراء واقعیت

یہ تحریک فرانس میں پہلی عالمی جنگ کے چند برس بعد شروع ہوئی اور Dadaism کا شاخسانہ تھی۔ پہلی عالمی جنگ چھڑنے سے قبل، روز افزوں سائنسی ترقی اور معاشی استحکام کی وجہ سے، مغربی تہذیب اس زعم میں مبتلا ہو چکی تھی کہ وہ باقی دنیا سے فائق ہے اور بالکل صحیح راستے پر ہے۔ عالمی جنگ کی تباہ کاریوں نے اس کے زعم کو خاک میں ملا دیا۔ بے یقینی اور قنوطیت نے سر اٹھایا۔ پرانی پٹی ہوئی اقدار کو ٹھکرانے اور نئی جان دار اقدار تلاش کرنے کی جو خواہش ابھری وراء واقعیت کو اس کا ایک اظہار سمجھنا چاہیے۔ وراء واقعیت پسندوں نے فنون اور ادب میں لاشعوری کیفیتوں کو زبان عطا کرنے کی سعی کی اور شعوری سوچ اور لاشعوری مواد کو جوڑ کر ایک نئی طرز سامنے لانی چاہی۔

۱۹۲۴ء میں فرانسیسی شاعر اندرے بریتوں (Breton) نے وراء واقعیت کا پہلا منشور جاری کیا۔ اس میں تجویز کیا گیا کہ ذہن کو منطق اور تعقل کے بے جا غلبے سے آزاد کیا جائے۔ بریتوں فرائیڈ کے تحلیلِ نفسی کے طریقے سے بہت متاثر تھا۔ وراء واقعیت پسندوں کو خوابوں، واہموں، تنویم اور جنونی حالتوں کے مطالعے اور اثرات سے خاص دلچسپی تھی۔ ان کا خیال تھا کہ اس دہلیز یا برزخ پر، جہاں شعور کی

حدیں لاشعور سے ملتی ہیں اور خواب اور بیداری میں تمیز نہیں ہو سکتی، عجیب و غریب شکلیں اور ماجرے ذہن کی گہرائیوں سے ابھر کر مجسم ہوتے رہتے ہیں۔ وہ ان ماورائی کیفیتوں کو گرفت میں لانا چاہتے تھے۔ بریتوں کی وضاحت کے مطابق وراء واقعیت کا اصل مقصد یہ تھا کہ اپنی ذات کی بھول بھلیاں میں اتر کر اس پوشیدہ علاقے کو ڈھونڈا جائے جہاں وہ سب کچھ، جو ہماری روزمرہ کی زندگی اور شعور میں بظاہر متصادم اور متضاد ہے، پوست کندہ حالت میں مل سکتا ہے۔ اس کے خیال میں ذہن میں کہیں ایک نقطہ ایسا موجود ہے جہاں، حقیقت سے پرے پہنچ کر، نیا عرفان حاصل کرنا ممکن ہے۔ انسانی شعور میں تبدیلی لانے کی آرزو، نفسیاتی قوتوں اور زبان و بیان میں نئی روح پھونکنے کی خواہش، بڑی پرکشش تھی اور آج بھی ہے۔

فرانسیسی ادیبوں اور مصوروں نے اس تحریک کا پُر جوش انداز میں خیر مقدم کیا۔ تھیٹر اور فلم سازی میں بھی اس کے اثرات نظر آئے۔ بطور تحریک وراء واقعیت کا زور کبھی کا ٹوٹ چکا لیکن لاشعور میں جھانکنے کی خواہش اور ذہن کے نادیدہ منطقوں تک رسائی کا شوق اب بھی ادیبوں، شاعروں اور فنکاروں کو اپنی طرف کھینچتا رہتا ہے۔

Symbol

رمز، علامت

یونانی لفظ Symballein کا مطلب ہے: ”ساتھ رکھنا“ یا ”ساتھ پھینکنا“۔ اسی سے Symbolon کا لفظ بنا جس کا استعمال کسی معاہدے (بالعموم تجارتی معاہدے) کی یاد دہانی کے لیے ہوتا تھا۔ دستور یہ تھا کہ معاہدے کے وقت کسی چھڑی کو برابر کے دو حصوں میں کاٹ کر اُن پر مخصوص نشانیاں لگائی جاتی تھیں اور ایک ایک حصہ دونوں فریقوں کے پاس محفوظ رہتا تھا (بعض اوقات کسی سکّے کو دو حصوں میں توڑ کر رکھا جاتا تھا)۔ بعد میں فریقین کے درمیان معاہدے کی یاد دہانی اور معاہدے کی صداقت کی دلیل کے طور پر یہ نشانی پیش کی جاتی تھی۔ Symbol میں بھی یہ بنیادی مفہوم شامل ہے کیونکہ ”سمبل“ کسی دوسری چیز کی یاد بھی دلاتا ہے (مثلاً گُل، محبوب کی) اور اس میں یہ مفہوم بھی شامل ہے: دو الگ الگ ٹکڑے، جو دراصل ایک حقیقت کی نشانی ہیں، جب ملائے جاتے ہیں تب کہیں معنی مکمل ہوتے ہیں۔

Symbol کا ترجمہ اُردو میں ”علامت“ رائج ہوا، حالانکہ ”علامت“ ”اشارہ“ یا ”نشان“ کے معنی میں استعمال ہوتا تھا۔ سمبل کے لیے ”رمز“ اور ”علامت نگاری“، سمبلزم کے لیے ”رمزیت“ بہتر ترجمہ ہو سکتا تھا مگر یہ زیادہ رائج نہ ہو سکا۔

”نشان“، ”اشارہ“ (Sign) بھی ایک طرح کی علامت ہے مگر اُس کا مفہوم

متعین ہوتا ہے مثلاً ٹریفک سگنل کی سبز بتی چلنے اور سرخ بتی ٹھہرنے کا اشارہ ہے مگر ''سمبل'' کے معنی اپنے مخصوص سیاق و سباق میں مختلف ہو سکتے ہیں، اس کی کئی جہات ہوسکتی ہیں۔ ''سمبل'' ایک ایسی شے ہے جو اپنے لغوی معنوں سے آگے کسی اور شے کے معنوں میں استعمال ہوتی ہے (مثلاً گُل، محبوب کے معنوں میں)، ایک شے دوسری شے کی جگہ لے لیتی ہے مگر صرف سرسری مشابہت کی وجہ سے نہیں (پیچدار نفسیاتی، تہذیبی اور روحانی اسباب ہو سکتے ہیں)۔ ''استعارے'' میں بھی ایسا ہوتا ہے مثلاً عام اور سادہ استعارے کی مثال میں ''زید، شیر ہے''۔ یہاں زید اور شیر کو کوئی وجہ (جیسا کہ تشبیہ میں ہوتا ہے) بتائے بغیر ایک کر دیا گیا، زید کسی ان کہی وجہ سے شیر بن گیا ہے۔ ایرانی ناقد سیروس شمیسا نے لکھا ہے کہ علامت اور استعارہ ایک جیسے ہیں مگر ان میں فرق بھی ہے۔ فرق یہ ہے کہ رموز یا علامتوں کی ایک آفاقی زبان ہے اور انسان کائنات کے ادراک کے لیے علامتوں کا سہارا لیتا ہے مگر ہر تہذیب میں رموز یا علامتوں کا اپنا مخصوص نظام بھی ہوتا ہے۔ انتھروپولوجی کے ماہر علامت سازی کے پس منظر میں ہزاروں برسوں کے انسانی تجربات کو کارفرما دیکھتے ہیں۔ نفسیات دان اسے لاشعور یا اجتماعی لاشعور سے وابستہ سمجھتے ہیں۔ کیسرر جیسے فلسفی کائنات کے ادراک کے لیے اسے ایک بنیادی طریقہ سمجھتے ہوئے انسان کو ''علامت ساز حیوان'' قرار دیتے ہیں۔ مابعد الطبیعیات پر ایمان رکھنے والے عالم کہتے ہیں کہ مابعد الطبیعیاتی حقائق تجریدی ہیں، انسانی ذہن اُن کا ادراک مشابہت کے اُصول (Law of Analogy) کے ذریعے ہی کر سکتا ہے یعنی جو چیزیں انسانی حواس کے دائرے میں آتی ہیں اُنھی کے ذریعے بالاتر حقائق کی طرف اشارہ کیا جا سکتا ہے۔ چونکہ اعلیٰ ترین حقیقت اور کثیف ترین سطح تک وجود کے مدارج ایک رشتے میں ہیں اس لیے کم تر درجے کی چیز اعلیٰ درجے کی چیز کا رمز بن سکتی ہے، اس

میں کوئی رکاوٹ نہیں۔ علامتیں سائنس میں بھی استعمال ہوتی ہیں (ریاضی اور دیگر متعدد شعبوں میں) مگر یہاں ذکر ادبی علامت کا ہے۔ ادبی علامتوں میں علامتوں کی آفاقی زبان، تہذیب کی مخصوص علامت اور اُس تہذیب کی مذہبی اور روحانی روایات کا ملا جلا کردار ہوتا ہے۔

رمز یا علامت کسی وقت مطلب کو خفیہ یا پوشیدہ رکھنے کے لیے بھی استعمال ہوتے ہیں مثلاً ''طریقت'' میں اس طریقے سے مقدس علوم کی حفاظت کی جاتی ہے۔ نا اہلوں سے انھیں بچایا جاتا ہے۔ اصل مفہوم سے رمز شناس ہی واقف ہو سکتے ہیں۔ دوسرے ظاہری سطح ہی پر اُلجھے رہتے ہیں۔ اسی طرح کسی دہشت ناک سیاسی، سماجی ماحول میں یہ سچی بات کہنے اور پھر بھی محفوظ رہنے کا ایک حربہ بھی ہو سکتا ہے مگر علامت کو ''بزدلی'' سمجھنا (جیسا کہ اُردو کے بعض سادہ لوح ناقدین نے کہا ہے) رموز کی معنویت سے مکمل بے خبری کی دلیل ہے۔

رمزیت کی ہمہ گیری ہر عہد کے فنون سے وابستہ رہی ہے تاہم یورپی ادبی تاریخ ''سمبلزم'' سے مراد، اولیں طور پر، وہ شاعری ہے جو فرانس میں واقعیت نگاری (رئیلزم) کے ابتدائی دور کے بعد اُنیسویں صدی کے دوسرے نصف حصے میں اُبھری۔ بودلیئر، راں بو، ورلین، میلارمے اور والیری جیسے بڑے شاعر رمزیت کے بہترین نمائندے ہیں۔ رمزیت کے رُجحان میں عام واقعاتی سطح سے آگے سرّی سطح تک جانے کی کاوش، خطیبانہ وضاحت کے بجائے اشاراتی انداز بنیادی عناصر تھے۔ سائنس جس طرح دنیا کو یک سطحی بنا رہی تھی ان شعراء کے ہاں اس کا ردِ عمل سا نظر آتا ہے۔ کچھ باطنی (esoteric) عناصر بھی کارفرما تھے مثلاً بودلیئر کا مشہور سانیٹ Correspondances ہے جس میں فطرت کو ''رموز کا جنگل'' کہا گیا ہے۔ یہ تصور بادلیئر نے سویڈن بورگ سے لیا اور بنیادی طور پر باطنی رویوں کا تصور ہے۔

انگریزی شعراء میں آرتھر سائمنز (Arthur Symons) نے فرانسیسی رمزیت سے خصوصی دلچسپی کا اظہار کیا اور رمزیت کے گہرے اثرات ڈبلیو بی ییٹس، ایلیٹ اور ڈلن ٹامس جیسے بڑے شعراء پر ہوے۔ امریکہ میں ہارٹ کرین، والس سٹیونز، ای ای کمنگز، جدید جرمن شاعروں میں سٹیفن جارگ اور رلکہ اور روس میں بلوک (Blok) جیسے بڑے شعراء میں بھی یہ رُجحان نمایاں ہے۔ بلکہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ بیسویں صدی میں جہاں جہاں شاعری کا ”جدید“ اسلوب نمایاں ہوا وہاں وہاں فرانسیسی رمزیت اسلوبیاتی تبدیلی کا بڑا محرک ثابت ہوئی مثلاً ہسپانوی جدید شاعری کا پیش رَو روبن داریو (Ruben Dario) فرانسیسی رمزیت سے متاثر تھا۔ خود اُردو میں جدید شاعری کے پیش رَو میراجی ہی نے بودلیئر اور میلارمے پر مضامین لکھ کر اُردو دنیا کو فرانسیسی ”سمبلسٹ“ سے متعارف کرایا۔ اس رُجحان کے اثرات اتنے بسیط ہیں کہ ایک ناقد نے اسے ایسا رُجحان قرار دیا ہے جس نے پورے سیارے کو لپیٹ میں لے لیا۔ فرانسی ادبی مؤرخین نے اس رُجحان کے مختلف مدارج کی نشاندہی کی ہے۔ پہلا مرحلہ بودلیئر (وفات ۱۸۶۷ء) کی پیش روی، دوسرا مرحلہ جب ورلین اور میلارمے کی شاعری عروج پر تھی، تیسرا مرحلہ جب اس رُجحان کے لیے ”سمبلزم“ کا نام مقبول ہوا اور یہ صورت حال اُنیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں تھی۔ پھر بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیاں (جس میں اس رُجحان کو بعض نقادوں کے بقول نیو سمبلزم (Neo Symbolism) کہنا چاہیے)۔ ہر تحریک کا زمانہ تو خاص حد تک ہی جاتا ہے مگر تحریکوں کے اثرات، اگر ان میں قوت ہو تو، اس کے بعد بھی اثر انداز ہوتے چلے جاتے ہیں۔ یہی کیفیت اب فرانسیسی رمزیت کی تحریک کی بھی ہے۔ تاہم آج کل کے ”علامتی افسانے“ یا شاعری کے علامتی عناصر کو سمجھنے کے لیے بہت سے دیگر عوامل کو سمجھنا بھی ضروری ہوگا۔ ان رجحانات کا اپنا الگ سیاق وسباق ہے۔

Tabletalk

میز کلامی

دو یا دو سے زیادہ افراد کے مل جل کر بے تکلفی سے کسی موضوع یا مختلف موضوعات پر اظہارِ خیال کو میز کلامی کہا جا سکتا ہے۔

اگر افلاطون کے بعض مکالموں کو میز کلامی کا نقشِ اول نہ سمجھا جائے تو اس صنف میں اولیت کا سہرا شاید اتھیناؤس (Athenaeus) کے سر ہے جس نے دوسری یا تیسری صدی عیسوی میں اپنی ایک تصنیف میں، جو نامکمل حالت میں دستیاب ہونے کے باوجود خاصی ضخیم ہے، شہر روما میں تیکیس عالم فاضل آدمیوں کو کھانے کی میز پر مختلف موضوعات، بالخصوص ماکولات، پر تبادلۂ خیال کرتے دکھایا ہے۔ اس طرح کی آزادانہ گفتگو کی متعدد مثالیں مغربی اور مشرقی ادب دونوں ہی میں موجود ہیں۔

میز کلامی کی خصوصیت اس کا بے تکلف اسلوب ہے جس کے دوران میں نکتہ آفرینی اور بذلہ سنجی کے مواقع آتے رہتے ہیں۔ اس میں نہ تو تنقید کی ثقاہت ہوتی ہے اور نہ انٹرویو کی طرح توجہ فردِ واحد پر مبذول رہتی ہے۔ اردو ادب میں میز کلامی کی ایک اچھی مثال ناصر کاظمی، شیخ صلاح الدین، انتظار حسین اور حنیف رامے کی گفتگو ہے۔ ایک تازہ ترین مثال شمس الرحمٰن فاروقی، نیر مسعود اور عرفان صدیقی کے مابین بات چیت کی ہے۔

The Great Chain of Being
وجود کا عظیم سلسلہ

وجود کا عظیم سلسلہ، عظیم زنجیر یا عظیم دائرہ یا عظیم سیڑھی، مراتب وجود، وجود کی درجہ بندی، یہ تصور مختلف شکلوں میں قدیم روایتوں، روحانی اور باطنی علوم اور مختلف فلسفوں میں ملتا ہے۔ اس تصور کے مطابق تمام اشیاء اور مظاہر اور عالمِ غیب ایک رشتے میں پروئے ہوئے ہیں۔ چیزوں میں درجے کا فرق ہے۔ کوئی شے وجود کی کثیف اور پست سطح پر ہے اور کوئی وجود کے اعلیٰ تر درجوں پر مگر وجود کی عظیم زنجیر میں دونوں ہی اپنے اپنے مقام پر ہیں۔ گویا اصلِ اُصول (خدا) سے لے کر کثیف ترین سطح تک درجہ بدرجہ ایک عظیم ہائرارکی (Hierarchy) ہے۔ کوئی شے اصلِ اُصول سے جتنی دوری پر ہوگی اُسی حساب سے کثافت بڑھتی جائے گی مگر وہ شے بہرحال اسی درجہ بندی کا حصہ رہے گی اس سے الگ نہیں سمجھی جائے گی۔ جمادات کی دُنیا، نباتات کی دُنیا، حیوانات کی دنیا، انسانوں کی دنیا (دیگر مخلوقات، فرشتے) سب ایک دوسرے سے کسی نہ کسی طرح جُڑے ہوئے ہیں۔ مادے (Matter)، نفس (Soul)، روح (Spirit) کا آپس میں رشتہ ہے اور یہ درجہ بدرجہ اس عظیم دائرے میں شریک ہیں۔ اس عظیم تسلسل میں ہر شے کا اپنا کردار ہے چاہے معمولی ہی کیوں نہ ہو۔

اس تصور کی بنیاد یہ ہے کہ کائنات، خالق کی خالقیت کا بہترین نمونہ ہے۔ اس سے بہتر کائنات کا تصور ممکن ہی نہیں۔ سولھویں صدی کے انگریز شاعر Spenser کے مصرعے ہیں:

... Look on the frame

Of this wide universe and therein read

The endless kinds of creatures which by name

Thou canst count, much less their natures, aim

All which are made with wonderous wide respect

And all with admirable beauty dect.

پندرھویں صدی کے مصنف John Fortescue نے لاطینی زبان میں قوانینِ فطرت پر لکھتے ہوئے اس تصور کو یوں بیان کیا ہے:

"اِس ترتیب میں گرم اشیاء سرد اشیاء سے ہم آہنگ ہیں، خشک تر کے ساتھ، بھاری ہلکے کے ساتھ، عظیم صغیر کے ساتھ، اونچا نچلے کے ساتھ۔ اِس ترتیب میں فرشتہ، فرشتے پر ہے درجہ بدرجہ عالمِ ملکوت میں، انسان، انسان پر، حیوان، حیوان پر، پرندہ، پرندے پر، مچھلی، مچھلی پر۔" ہر شے کسی سطح پر دوسری سے کم تر ہے مگر کسی سطح پر اور کسی حوالے سے دوسری سے برتر بھی۔ گویا حقیر کیڑا بھی اس کائنات میں بے حقیقت نہیں۔

نچلے درجے کی چیز کا اوپر کا سرا اپنے سے برتر سطح کی چیز کے نچلے سرے سے پیوست ہے۔ اس طرح کائنات میں عظیم ہم آہنگی اور ربطِ باہم ہے۔ الیگزنڈر پوپ (Alexander Pope) نے اس تصور کو اپنے اشعار میں یوں بیان کیا ہے۔

Vast chain of being! which from God began,

Natures ethereal, human, angel, man,
Beast, bird, fish, insect, what no eye can see,
No glass can reach! from infinite to there,
From there to nothing.

یہ تصور روحانی روایات کا لازمی حصہ رہا ہے (ہمارے ہاں تصوف میں بھی)۔ یوں کہا جا سکتا ہے کہ جدید دنیا کی چند صدیوں کو چھوڑ کر یہ تصورِ کائنات انسانی ذہن پر چھایا رہا ہے اور اسے نظر انداز کر کے کلاسیکی ادب یا معاشرے کا کوئی مطالعہ مکمل نہیں ہو سکتا۔

فلسفے میں اس تصور کی مختلف اشکال کا تفصیلی جائزہ تاریخِ افکار (History of Ideas) کے ممتاز ماہر اے او لوجوائے (A.O. Lovejoy) کی مشہور تصنیف The Great Chain of Being میں دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ کتاب ۱۹۳۶ء میں شائع ہوئی۔ فلسفے میں اس تصور کی تاریخ افلاطون اور ارسطو کے نظریات سے شروع ہوتی ہے۔ فلاطینوس کے نظریات سے اسے مزید تقویت ملی۔ یوں تو ازمنہ وسطیٰ اور تحریکِ احیاء کے علوم میں بھی اس کا تذکرہ ہے تاہم اسے مزید سنوار کر لائبنز (Leibniz) نے اٹھارھویں صدی کے ابتدائی زمانے میں پیش کیا۔

جدید زمانے میں علوم کے تصورات اور کائنات کے تصور میں تبدیلی آئی تو وجود کی عظیم ہم آہنگی کا خیال بھی اعتراضات کی زد میں آیا۔ اوّل تو سائنس کے بعض تصورات کے تحت مادّی دنیا سے اوپر دنیاؤں کا تصور ہی محال ہو گیا۔ پھر یہ اعتراض بھی کیا گیا کہ درجہ بندی کا تصور انسان کو بُری طرح سے جکڑ دیتا ہے۔ خصوصاً جب معاشرتی سطح پر ایسی درجہ بندی ہوتی ہے تو بالاتر طبقے نچلے طبقوں پر طرح طرح کے مظالم کرتے ہیں اور بے انصافی کا سیلاب پورے معاشرے میں

پھیل جاتا ہے۔ ذات پات، چھوت چھات جیسی بے انصافیاں اسی درجہ بندی کا نتیجہ ہیں۔ کہنے کو اس درجہ بندی میں ہر چیز کا کردار ہوگا لیکن عملی طور پر معاشرے کے نچلے طبقوں کی کیا حالت رہی ہے؟ ان اعتراضات میں یقیناً وزن ہے، تاہم دوسرا رُخ بھی دیکھنا ضروری ہے۔ حقیقت کو صرف ماڈی دنیا تک محدود کر کے نئے انسان نے کیا کھویا کیا پایا؟ جب کائنات کی ہم آہنگی کا تصور مٹنے لگا تو انسانوں کی دنیا اور فطرت کی دنیا الگ الگ ہو گئیں۔ انسان فطرت پر چڑھ دوڑا اور اسے صرف اپنے فائدے کے لیے استعمال ہونے والی چیز سمجھنے لگا۔ نتیجہ ماحولیات کی اس عظیم بربادی کی شکل میں اب سامنے ہے جس سے دنیا ہی کے تباہ ہو جانے کا خطرہ سر پر منڈلا رہا ہے۔ اس خاص نکتے پر مزید مطالعے کے لیے ای ایف شوماخر (E.F.Schumacher) کی کتاب A Guide for the Perplexed دیکھیے۔ نیز امریکی مفکر کین ولبر (Ken Wilber) کی متعدد تصانیف میں اس تصور پر مفصل بحث موجود ہے۔ ولبر نے اس تصور کو ظاہر کرنے کے لیے (The Great Nest of Being) کی اصطلاح بھی استعمال کی ہے۔ ادبی حوالے سے ای ایم ڈبلیو ٹلیرڈ (E.M.W. Tillyard) کی تصنیف The Elizabethan World Picture ضرور دیکھنی چاہیے۔ اس میں اس تصور کا عمدہ تعارف بھی ہے اور ایک خاص دور کے انگریزی ادب سے اہم مثالیں بھی درج کی گئی ہیں۔

Tradition

روایت

ادب کی دنیا میں روایت سے وہ ماضی مراد ہے جو لکھنے والے کو ورثے میں ملا ہو اور جس کی طرف، وہ اپنی رہنمائی کی غرض سے، رجوع کر سکتا ہے، جس سے ادبی محاسن کی مختلف جہات سے شناسائی حاصل کرنے میں مدد بھی ملتی ہے۔ اس ادبی ماضی میں بہت کچھ شامل ہوتا ہے: زبان کے پیرائے، اصناف، ہیئتیں، صنائع بدائع، رواسیم، دینی، ثقافتی اور اخلاقی اقدار، کائنات کے ادنیٰ ترین اور اعلیٰ ترین مظاہر کو سمجھنے سمجھانے کے زاویے۔ گویا روایت، بطور مجموعی، ایک مستقل نوعیت کا مرکز ہے جس سے یہ تمام کیفیتیں ابھرتی اور نشوونما پاتی ہیں۔ جو شے یا خیال روایتی ہے وہ مضبوط بنیادوں پر استوار ہے، آزمودہ ہے اور اس سے بار بار فیضان طلب کرنا ممکن ہے۔

ہر لکھنے والے کو کسی نہ کسی روایت کا سہارا حاصل ہوتا ہے، چاہے یہ روایت صرف اپنی زبان کی ہو یا کسی پورے ثقافتی خطے پر محیط ہو۔ مثلاً اردو میں لکھنے والا، اردو کے علاوہ، فارسی، عربی، انگریزی، ہندی یا متعلقہ علاقائی زبانوں کی روایتوں سے صرفِ نظر نہیں کر سکتا۔ یہ الگ بات ہے کہ بعض صورتوں میں کسی دوسری زبان یا زبانوں کی روایتوں کا صرف دھندلا سا تصور اس کے پاس ہو۔ ہر ادیب ورثے میں ملے اس سرمایے سے خوشہ چینی بھی کرتا ہے، اسے کسی نہ کسی طرح بدلتا بھی ہے، اس پر اثر انداز بھی ہوتا ہے۔

تنقید لکھنی مقصود ہو تو روایت سے آگاہی کسی ادبی متن کے معنی متعین کرنے

میں مددگار ثابت ہو سکتی ہے۔ روایت کی تعریف کو کسی ادیب کی جملہ تصانیف سے اخذ کرنا ہوگا لیکن یہ فیصلہ نقاد خود کرے گا کہ ادیب کی کون سی تصانیف اخذ کردہ تعریف پر پوری اتری ہیں۔ اس کے لیے جدلیات کا مرحلہ وار عمل اپنایا جا سکتا ہے۔ تصانیف کو روایت کے بالمقابل رکھا جائے اور تصانیف سے حاصل ہونے والی آگاہی کی روشنی میں روایت میں ردوبدل کیا جائے۔

دوسرا اشکال یہ ہے کہ روایت کس طرح کام کرتی ہے؟ تصانیف کا باہمی تعلق کیا ہے؟ یہاں اصل فاعل مصنف کا ذہن ہے جس تک رسائی ممکن نہیں۔ دیکھنا ہوگا کہ مصنف نے کہاں کہاں سے کیا کیا اثرات قبول کیے۔ مشترکہ سماجی ماحول، جمالیاتی رواسیم پر مشتمل مشترکہ ادبی ماحول، زبان و بیان، دینی یا ثقافتی یا اخلاقی تصورات یا ادب سے مستعار لیے ہوئے خیالات — یہ سب اثر انداز ہو سکتے ہیں۔ کسی تصنیف کو روایت کی حدود میں رکھ کر ان اثرات کے کم یا زیادہ تناسب کا تعین ممکن ہے۔ اس طرح روایت کسی ادبی کام کی مکمل ساخت کو سمجھنے کے کام آ سکتی ہے۔

روایت کے بارے میں مذکورہ بالا بیانات مغربی فکر کی ترجمانی کرتے ہیں جس کی رو سے روایت کو استقلال نہیں اور وہ زمانے کے ساتھ بدلتی رہتی ہے۔ روایت کے اس تصور پر محمد حسن عسکری نے مشرقی فکر کی روشنی میں سخت نکتہ چینی کی ہے۔ عسکری کہتے ہیں: ”روایت کے معنی سمجھے بغیر ادب چل نہیں سکتا اور مغرب روایت کے معنی سمجھنے میں بالکل ناکام رہا ہے...... روایتی ادب اور روایتی فنون صرف روایتی معاشرے میں پیدا ہو سکتے ہیں اور روایتی معاشرہ وہ ہے جو مابعد الطبیعیات کی بنیاد پر قائم ہو...... مابعد الطبیعیات صرف ایک ہی ہو سکتی ہے۔ یہی اصلی اور بنیادی روایت ہے۔ اس کا کسی نسل یا ملک سے تعلق نہیں۔ البتہ اس کے اظہار کے طریقے مختلف ہوتے ہیں۔“ عسکری کے مؤقف کو سمجھنے کے لیے ان کے مجموعۂ مضامین ”وقت کی راگنی“ سے رجوع کیا جائے۔

Tragedy

المیہ

ٹریجڈی یونانی لفظ Tragoidia سے مشتق ہے۔ اس کا مطلب ''بکر گیت'' ہے یعنی بکریوں والا گیت۔ خود قدیم یونانیوں کو اس کے صحیح معنی معلوم نہ تھے۔ بظاہر یہ لفظ یا صنف، جو ابتدائی حالت میں شاید کوئی مذہبی رسم ہو، اتنی پرانی تھی کہ اس کے معنی گم ہو چکے تھے۔

قدیم یونانی المیوں میں بالعموم معروف اساطیری یا نیم تاریخی کرداروں اور واقعوں پر مبنی کہانیاں سٹیج پر دکھائی جاتی تھیں یعنی ناظرین کو قصوں کا اول آخر پہلے سے معلوم ہوتا تھا۔ یہ تجسس انھیں کبھی نہ ستاتا تھا کہ جانے آگے کیا ہوگا۔ ایسی صورت میں ڈراما نگار کو اپنے زورِ بیان، ڈرامے کے فن سے گہری شناسائی اور پیش کش کی ندرت پر تکیہ کرنا پڑتا تھا۔ رقص اور موسیقی دونوں ان ڈراموں کا لازمی حصہ تھے۔ مذہبی معنویت اس پر مستزاد تھی۔

ان المیوں میں ہیرو کوئی سربرآوردہ، برگزیدہ ہستی یا صاحبِ اقتدار شخص ہوتا تھا؛ ان تمام خوبیوں اور صفات کا حامل جو عام مرد و زن کے حصے میں شاذ و نادر آتی ہیں۔ اس کا مقدر یہی ہے کہ نا مساعد حالات سے کبھی ہار نہ مانے اور آخری دم تک ڈٹ کر مقابلہ کرے تا کہ شکست کھا کر بھی اخلاقی طور پر فاتح دکھائی دے۔ آخر اس کے

مقدر میں کیوں لکھا ہے کہ اتنی والائی کے بعد رسوائی اس کے حصے میں آئے؟ دراصل ہیرو کی ذات میں کوئی المیاتی ٹیڑھ ہوتی ہے، مثلاً اس میں تکبر یا عُجب پایا جاتا ہے، وہ دیدہ و دانستہ کسی جرم یا گناہ کا ارتکاب کرتا ہے، کسی کو شناخت کرنے میں دھوکا کھا جاتا ہے۔ یہی ٹیڑھ اس کے مصائب کا سبب بنتی ہے اور وہ کچلا جاتا ہے، برباد ہوتا ہے۔

یونانی المیے کا ذکر کرتے ہوئے ارسطو نے تنقیہ (Catharsis) کا لفظ استعمال کیا۔ یہ طبی اصطلاح ہے۔ اس بارے میں آج تک بحث جاری ہے کہ ارسطو کا مطلب کیا تھا۔ شاید ارسطو یہ بتانا چاہتا تھا کہ المیہ دیکھنے سے ناظرین پر کیا اخلاقی یا نفسیاتی اثر مرتب ہوتا ہے۔ دیکھنے والا اگر کسی بلند مرتبت انسان کو بشری لغزش کے باعث ذلیل یا تباہ ہوتے دیکھے گا تو خوف بھی کھائے گا اور ترس بھی۔ دوسرے لفظوں میں عبرت بھی حاصل کرے گا اور اس کے دل میں رحم کا جذبہ بھی بیدار ہوگا۔

اسخولوس، سوفوکلیس اور ایوری پیدیس قدیم یونانی ادب کے عظیم ترین المیہ نگار ہیں۔

المیہ اس فرد کی جدوجہد کی کہانی ہے جو ایسی قوتوں کے سامنے ڈٹا رہتا ہے جن پر اس کا بس نہیں چلتا۔ عظیم المیوں کی ایک جہت اور بھی ہے جہاں خود مرکزی کردار کے باطن میں خیر و شر کا معرکہ برپا ہوتا ہے۔ ظاہر میں اس کی نشاندہی کرنے کے لیے علامتوں کا سہارا لیا جاتا ہے۔ ایک سطح پر المیہ احتجاج بھی ہے۔ کردار اس الوہی ہستی، فطرت، تقدیر، حالات، اتفاق یا کسی بے نام قوت کے خلاف طیش یا کرب کا اظہار کرتا ہے یا شکوہ زبان پر لاتا ہے جو اسے برباد کرنے پر تلی ہوئی ہو۔

ازمنۂ وسطیٰ میں المیے سے، خواہ وہ ڈراما ہو یا کسی اور صنف سے تعلق رکھتا ہو، ایسا بیانیہ مراد لیا جاتا جس میں کوئی فرد اختیار اور اقتدار کی بلندی سے، اپنی کسی غلطی کے ہاتھوں یا محض بدبختی کا نشانہ بن کر، قعرِ مذلت میں جا گرے۔ قدیم یونانی ڈراموں کے بعد یورپ میں تقریباً ڈیڑھ ہزار برس تک المیے کا نشان نظر نہیں آتا۔

رومن ادیب، سینیکا، نے بے شک کئی المیہ ڈرامے لکھے اور نشاۃِ ثانیہ کے بعد یورپ نے ان سے گہرا اثر بھی قبول کیا لیکن سینیکا کے ڈرامے صرف نجی محفلوں میں پڑھ کر سنائے جاتے تھے۔ انھیں سٹیج کرنے کا کبھی اہتمام نہیں کیا گیا۔ سولھویں صدی میں المیہ کا احیا ہوا۔ انگریزی میں شیکسپیئر کے بعض المیے مثلاً ''ہیملٹ''، ''میکبتھ'' اور ''کنگ لیئر'' اپنی مثال آپ ہیں۔ ہسپانوی میں لوپے دے ویگا اور کالدیرون اور فرانسیسی میں راسین اور کورنیل کے بعض ڈرامے بھی بہت بلند پایہ ہیں۔

انیسویں صدی کے نصف آخر اور بیسویں صدی میں جب لکھنے والوں نے پرانے قاعدوں اور بندشوں کو بالائے طاق رکھ دیا تو المیے کا مزاج بھی بدل گیا۔ پہلے بڑے آدمیوں کے عروج و زوال کو ان ڈراموں میں مرکزی مقام حاصل تھا۔ اب عام آدمی اور عام زندگی کو سٹیج پر دکھایا جانے لگا۔ عام آدمی بھی کوئی کم مصیبت زدہ زندگی نہیں گزارتا۔ فرق یہ ہے کہ اس کے حالات، نہ جینے کی خوشی نہ مرنے کا غم کے مصداق، ششدر کرنے والے اتار چڑھاؤ سے دوچار نہیں ہوتے۔ نئے طرز کے المیے میں جرأت کا چرچا تو ہے مگر منفی طور پر۔ ہیرو کو جرأت مندی کی لاحاصلی کا احساس ہے کہ اس کا مقابلہ فطرت سے ہے جو اندھا دھند وار کیے جاتی ہے اور کسی اخلاقی قانون کی پابند نہیں؛ یا وہ سماجی رواسیم اور ایسی قوتوں سے جا ٹکراتا ہے جن کی لغت میں درگزر کرنے کا ذکر نہیں، جو اس کی زندگی تو کیا خود انفرادیت کو بھی پارہ پارہ کر ڈالتی ہیں۔

جدید المیہ بظاہر ہمارے زمانے کے مزاج سے مطابقت رکھتا ہے لیکن جو مسائل اب درپیش ہیں ان کے بیان کے لیے کسی شعری شکوہ کی ضرورت نہیں۔ نئے دور کے عام آدمیوں کے لیے تو کیا بڑے آدمیوں کے لیے بھی بالعموم خدا، مذہب، روحانی تجربہ اور اساطیر کوئی خاص معنی نہیں رکھتے۔ تشکیک کی اس فضا میں المیے کے لیے اپنی توقیر برقرار رکھنا قریب قریب محال ہو گیا ہے۔

ضمیمہ

تمہید

بنیادی طور پر یہ تالیف مغربی ادبی اصطلاحات کی تشریح سے متعلق ہے۔ پیشِ نظر طلبہ ہیں۔ انھیں اردو پڑھتے ہوئے اردو میں مروّج علمِ بیان، بلاغت، اصناف اور صنائع بدائع کے معاملات سے بھی سابقہ پڑتا ہے۔ اس لیے مناسب معلوم ہوا کہ کتاب میں، ضمیمے کے طور پر، اپنی اصطلاحات کو بھی شامل کر لیا جائے۔ طلبہ کو اب اس ضمن میں کسی دوسری کتاب سے رجوع کرنے کی ضرورت پیش نہ آئے گی۔ یہ ضمیمہ طارق زیدی صاحب نے تیار کیا ہے جو جی سی یونیورسٹی، لاہور، کے شعبۂ اردو سے، بطور استاد، وابستہ ہیں۔

بلاغت

بلاغت کے معنی وصول، انتہا اور پہنچنے کے ہیں۔ اصطلاح میں یہ کلام اور متکلم کی صفت ہے۔ علمِ بلاغت اس علم کو کہتے ہیں جس کے قواعد کا خیال رکھنے سے مقتضائے حال کے مطابق کلام کرنے میں غلطی نہ ہو پائے۔ اسی بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ بلاغت اُس صورتِ حال کی تصوراتی شکل کا نام ہے جو زبان کو حسن و خوبی کے ساتھ استعمال کرنے سے ظہور میں آتی ہے۔ گویا کلام کو دوسروں تک پہنچانے میں مرتبہِ کمال حاصل کرنا بلاغت کہلاتا ہے۔ جس کلام میں دوسروں تک پہنچنے کی جس قدر صلاحیت ہوگی وہ اتنا ہی بلیغ ہوگا۔

علماء کے ایک گروہ کا خیال ہے کہ فصاحت بلاغت کا ایک جزو ہے۔ ایسے علماء نے بلاغت کی تعریف یوں کی ہے: ''وہ فصیح کلام جو مقتضائے حال کے مطابق ہو۔''

دوسرا گروہ فصاحت کو بلاغت کا جزو نہیں مانتا۔ ان کا کہنا ہے کہ فصاحت سے مراد یہ ہے کہ لفظ یا محاورے یا فقرے کو اس طرح ادا کیا جائے جس طرح مستند اہلِ زبان بولتے ہیں۔ گویا اس کی بنیاد اہلِ زبان کے روزمرہ پر ہے جو بدلتا بھی رہتا ہے۔ ممکن ہے کہ وہ شعراء، جن کی فصاحت مستند ہے، بڑے شاعر نہ ہوں اور وہ جو فصاحت میں مستند نہیں زیادہ بڑے شاعر ہوں۔

بلاغت کا مطالعہ جن علوم کے تحت ہوتا ہے ان علوم کو مختصراً علومِ بلاغت کہا جا سکتا ہے۔ لہٰذا اگر کوئی کلام علومِ بلاغت کی روشنی میں خوبصورت قرار پائے تو اُسے بلیغ کہا جائے گا خواہ وہ عام قاری کی فہم سے بعید ہو۔ کلام میں بلاغت کی کیفیت پیدا کرنے کے لیے جو علوم درکار ہیں وہ یہ ہیں: علمِ بیان، علمِ بدیع، علمِ عروض اور علمِ قافیہ۔ علمِ عروض اور علمِ قافیہ کا تعلق خالصتاً شاعری سے ہے۔

علمِ بیان

بیان کے لغوی معنی ظاہر اور واضح ہونے کے ہیں۔ اصطلاح میں علمِ بیان سے مراد وہ علم ہے جس کے ذریعے ایک مضمون کو کئی طریقوں سے ادا کرنے کا ڈھنگ آ جائے۔ ایک معنی دوسرے سے زیادہ دلکش اور واضح ہوں۔ یعنی کسی بات یا خیال کو مختلف پیرایوں میں ایسے بیان کرنا جس سے اس کی ترسیل کا مقصد بھی حاصل ہو اور لطف و تاثیر کے ساتھ جدت اور ایجاد بھی پیدا ہو۔ اس کی ایک تعریف یوں بھی کی گئی ہے کہ علمِ بیان ”وہ علم ہے جو مجاز (۱: تشبیہ، ۲: استعارہ، ۳: مجازِ مرسل، ۴: کنایہ) سے اس طرح بحث کرتا ہے کہ اس پر حاوی ہونے کے بعد متکلم اپنے مفہوم کے ابلاغِ تام میں کامیاب ہو سکے۔“ علمِ بیان کو علمِ ادب اور علمِ کتابت بھی کہتے ہیں۔ قدیم کتابوں میں جب زبان و ادب کا فقرہ استعمال ہوتا ہے تو ادب سے مراد بیان ہی ہوتا ہے۔ علمِ بیان کے وہ اجزاء، جو کسی بیان کو دلکش اور پُر اثر بناتے ہیں، یہ ہیں: ۱- تشبیہ، ۲- استعارہ، ۳- مجازِ مرسل، ۴- کنایہ۔

تشبیہ

کسی شے کے کسی وصف کو نمایاں کرنے کے لیے اُسے کسی ایسی شے کے مماثل قرار دینا جو وصف اس شے میں زیادہ ہو تشبیہ کہلاتا ہے۔ اصطلاح میں جس شے کو تشبیہ دی جائے اسے مشبہ اور جس شے سے تشبیہ دی جائے اُسے مشبہ بہ کہا جاتا ہے۔ ان دونوں (مشبہ اور مشبہ بہ) کو طرفینِ تشبیہ کہتے ہیں۔ طرفینِ تشبیہ میں مشترک وصف وجہ شبہ کہلاتا ہے۔ مشبہ کو مشبہ بہ کے مانند قرار دینے کے لیے جو لفظ استعمال ہو اُسے اداتِ تشبیہ یا حروفِ تشبیہ کہتے ہیں۔ شبہ کے جس وصف کو اس طریقے سے نمایاں کیا جاتا ہے اُسے غرضِ تشبیہ کہتے ہیں۔ مثلاً وہ چاند کی طرح خوبصورت ہے۔ اس جملے میں وہ مشبہ، چاند مشبہ بہ، خوبصورتی وجہِ شبہ کی طرح اداتِ تشبیہ اور خوبصورتی غرضِ تشبیہ ہے۔

طرفینِ تشبیہ کی دو قسمیں ہیں: (۱) حسّی (جو ظاہری حواسِ خمسہ سے شناخت ہو سکیں۔ (۲) عقلی (جو حواسِ ظاہری کی بجائے عقل سے دریافت کی جا سکیں)۔ اس طرح تشبیہ کی چار شکلیں ممکن ہیں:

(۱) جس میں طرفینِ تشبیہ حسّی ہوں۔

(۲) جس میں طرفینِ تشبیہ عقلی ہوں۔

(۳) جس میں مشبہ عقلی اور مشبہ بہ حسّی ہو۔

(۴) جس میں مشبہ حسی اور مشبہ بہ عقلی ہو۔

وجہ شبہ مفرد، مرکب اور متعدد کچھ بھی ہو سکتی ہے۔ اگر وجہ شبہ آسانی سے سمجھ میں آ جائے تو اسے تشبیہِ قریب کہتے ہیں۔

اگر اس میں کوئی شرط عائد کر دی جائے تو اسے مشروط کہتے ہیں۔

اگر اسے سمجھنے میں غور و تأمل کی ضرورت ہو تو اسے تشبیہِ بعید یا تشبیہِ غریب کہتے ہیں۔

ایسی تشبیہ جس کا وجود مرکب حیثیت میں داخلی دنیا میں ہو مگر اس کے تمام اجزائے ترکیبی خارجی دنیا سے اخذ کیے جائیں تشبیہِ خیالی کہلاتی ہے۔

اگر کئی مشبہ اور اس کے بعد کئی مشبہ بہ ایک ساتھ لائے جائیں تو اسے تشبیہِ ملفوف کہا جاتا ہے۔

اگر ایک مشبہ اور ایک مشبہ بہ بیان کیا جائے پھر ایک اور تو اس طرح کی تشبیہ تشبیہِ مفروق کہلاتی ہے۔

اگر مشبہ کئی ہوں اور مشبہ بہ ایک تو اسے تشبیہِ تسوید کہتے ہیں۔

اگر مشبہ ایک ہو اور مشبہ بہ کئی ہوں تو اسے تشبیہِ جمع کہا جاتا ہے۔

جب ایک تشبیہ کو دوسری تشبیہ سے تشبیہ دی جائے تو اُسے تشبیہِ مرکب کہتے ہیں۔

استعارہ

استعارہ کے لغوی معنی ''ادھار لینا'' ہیں۔ اصطلاح میں ایک شے کو دوسری شے سے مماثلت کے باعث دوسری شے قرار دینا استعارہ کہلاتا ہے۔ جس شے کے لیے لفظ مستعار لیا جائے اُسے مستعار لہٗ، جس سے لفظ مستعار لیا جائے اُسے مستعار منہٗ اور ان دونوں میں مشترک صفت کو وجہ جامع کہا جاتا ہے۔ مثلاً کسی کو بہادری کے باعث کہنا کہ ''وہ شیر ہے۔'' اس جملے میں وہ مستعار لہٗ، شیر مستعار منہٗ اور بہادری وجہ جامع ہے۔

استعارہ کی اقسام:

۱۔ مطلقہ: وہ استعارہ جس میں مستعار لہٗ اور مستعار منہٗ میں سے کسی کے کسی قسم کے مناسبات کا ذکر نہ کیا جائے۔

۲۔ مجردہ: جس میں مستعار لہٗ کے مناسبات کا ذکر کیا جائے۔

۳۔ مرشحہ: جس میں مستعار منہٗ کے مناسبات کا ذکر ہو۔

۴۔ تخییلہ: وہ استعارہ جس میں متکلم ایک چیز کو دوسری شے کے ساتھ دل ہی میں مماثلت طے کر کے سوائے مستعار لہٗ کے کسی کا ذکر نہ کرے۔

۵۔ وفاقیہ: وہ استعارہ جس میں مستعار لہٗ اور مستعار منہٗ دونوں کی صفات ایک ہی چیز یا شخص میں جمع ہو جائیں۔ یعنی ان دونوں کا ایک ساتھ ہونا ممکن ہو۔

۶-عنادیہ: وہ استعارہ جس میں مستعارلہٗ اور مستعار منہٗ کی صفات کا کسی ایک چیز میں جمع ہونا ممکن نہ ہو۔

۷-عامیہ: وہ استعارہ جس میں وجہ جامع بہت واضح ہو۔ اسے مبتذلہ بھی کہتے ہیں۔

۸-خاصیہ: وہ استعارہ جس میں وجہ جامع غیر واضح ہو۔ جسے لوگ آسانی سے نہ سمجھ سکیں۔

طرفینِ استعارہ اور وجہ جامع کے اعتبار سے استعارہ کی چھ قسمیں ہیں۔

۱- جب طرفینِ استعارہ اور وجہ جامع تینوں حسّی ہوں۔

۲- جب طرفینِ استعارہ حسّی ہوں اور وجہ جامع تینوں عقلی ہوں۔

۳- طرفینِ استعارہ حسّی ہوں اور وجہ جامع عقلی۔

۴- طرفینِ استعارہ حسّی ہوں اور وجہ جامع حسّی و عقلی ہو۔

۵- مستعارلہٗ حسّی، مستعار منہٗ اور وجہ جامع عقلی ہوں۔

۶- مستعار منہٗ حسّی، مستعارلہٗ اور وجہ جامع عقلی ہوں۔

مجازِ مرسل

جب لفظ اپنے لغوی معنی میں استعمال نہ کیا جائے اور اس کے حقیقی اور مجازی معنی میں تشبیہہ کا تعلق بھی نہ ہو تو وہ مجازِ مرسل کہلاتا ہے۔ اس کی چند مشہور اقسام یہ ہیں:

۱- کل کہہ کر جزو مراد لینا۔

۲- جزو کہہ کر کل مراد لینا۔

۳- ظرف کہہ کر مظروف مراد لینا۔

۴- مظروف کہہ کر ظرف مراد لینا۔

۵- سبب کہہ کر مسبب مراد لینا۔

۶- مسبب کہہ کر سبب مراد لینا۔

۷- ماضی کہہ کر حال مراد لینا۔

۸- مستقبل کہہ کر حال مراد لینا۔

کنایہ

کنایہ کے معنی مخفی اشارے اور پوشیدہ بات کے ہیں۔ الفاظ کا ایسا استعمال جس میں الفاظ لغوی معنی سے ہٹ کر بھی معنی دیتے ہیں اور لغوی معنی بھی مراد لیے جاسکتے ہوں۔

کنایہِ قریب: جب بات آسانی سے سمجھ میں آجائے۔

کنایہِ بعید: جب ایک شخص یا چیز سے بہت سی صفتیں منسوب کی جائیں اور ان تمام صفتوں سے موصوف بھی مراد ہو۔

مثلاً: ساقی وہ دے ہمیں کہ ہوں جس کے سبب بہم
محفل میں آب و آتش و خورشید ایک جا

تلویح: اس میں بات کئی واسطوں سے سمجھ میں آتی ہے۔

کیا ہو بیانِ داد و دہش ایسے شخص کا
بندھواتا ہو جو توڑوں کا منہ کچے سوت سے

تصریح: کنایہ کی وہ قسم ہے جس میں موصوف مذکور نہ ہو۔ اس میں طنز کا پہلو پنہاں ہوتا ہے۔

ہمیں بدنام ہیں، جھوٹے بھی ہمیں ہیں بے شک
ہم ستم کرتے ہیں اور آپ کرم کرتے ہیں

رمز: اگر کنایے میں واسطے بہت نہ ہوں لیکن تھوڑی سی پوشیدگی ہو تو اسے رمز کہتے ہیں۔

سیاہی منہ کی گئی ، دل کی آرزو نہ گئی
ہمارے جامۂ کہنہ سے مے کی بو نہ گئی

ایما: واسطوں کی کثرت بھی نہ ہو اور پوشیدگی بھی نہ ہو تو اسے ایما یا اشارہ کہتے ہیں۔

شرکتِ شیخ و برہمن سے ہم
اپنا کعبہ جدا بنائیں گے ہم

علمِ بدیع

بدیع کے لغوی معنی انوکھا، نو ایجاد شے اور بٹی ہوئی رسی کے ہیں۔ اصطلاح میں اس سے مراد وہ علم ہے جس سے بلیغ کلام کو خوبصورت بنانے کے طریقے معلوم ہوں۔ علمِ بدیع کو علمِ معنی بھی کہتے ہیں۔

شاعری میں ایسے پیرایۂ اظہار اور اسلوبِ بیان کا اہتمام کرنا جو محض ادائے مطلب کے لیے ضروری نہیں بلکہ کلام میں مزید حسن و لطافت اور مزید معنی پیدا کرے صفت کہلاتا ہے۔ اس کی دو قسمیں ہیں: صنائع معنوی (جن سے کلام کے معنی میں حسن و جمال پیدا ہوتا ہے)۔ صنائع لفظی (جن سے لفظ میں حسن و جمال پیدا ہو)۔

صنائع معنوی:

ادماج: ایسا بیان جس سے دو معنی یا دو مفہوم پیدا ہوں اور کوئی خاص معنی یا مفہوم حتمی طور پر واضح نہ ہوتا ہو۔

ارصاد: ارصاد کے لغوی معنی گھات میں بٹھانا، راستے میں نگہبان مقرر کرنا ہے۔ کسی شعر میں کوئی ایسا لفظ استعمال کرنا جس سے معلوم ہو جائے کہ قافیہ کیا ہوگا۔

استتباع: کسی شے یا شخص کی تعریف ایسے کی جائے کہ ایک تعریف سے دوسری تعریف از خود پیدا ہو۔

استخدام: شعر میں ایسا لفظ استعمال کرنا جس کے دو معنی ہوں مگر شاعر کی مراد ایک خاص معنی سے ہو لیکن ضمیر کے معنی خیز استعمال کی وجہ سے دوسرے معنی بھی لیے جا سکیں۔

زبان دے نہ عدو کو کہ یہ تو وہ شے ہے
ترے دہن میں رہے یا مرے دہن میں رہے

استدراک: پہلے مصرع سے ہجو کا گمان ہو مگر دوسرے مصرع سے معلوم ہو کہ ہجو نہیں مدح ہے۔

ترا عدل سارے جہاں پر ہے لیکن
رہے ہے ترا ظلم دائم ستم پر

اطراد: اطراد کے لغوی معنی 'پے در پے لانا' ہیں۔ وہ صفت جس میں ممدوح کے آبا و اجداد کے نام یکے بعد دیگرے لائے جائیں۔ اگر نام ترتیب سے آئیں تو اسے اطرادِ مرتب کہیں گے اور اگر ترتیب کے بغیر ہوں تو اطرادِ غیر مرتب کہیں گے۔

ایرادالمثل: **(ارسال المثل)** کلام میں کہاوتوں، ضرب الامثال کو نظم کرنا ایراد المثل کہلاتا ہے۔ اگر کہاوت لفظی تغیر کے بغیر نظم کی جائے تو اسے ارسال المثل کہتے ہیں۔ اگر لفظی تغیر ہو اسے ضرب المثل کہتے ہیں۔

ایہام: **(توریہ)** ایہام کے لفظی معنی 'وہم میں ڈالنا' ہیں اور توریہ کے معنی چھپانا ہیں۔ شعر میں ذو معنی لفظ کا استعمال ایسے طریقے سے کیا جائے کہ سامع کا ذہن جس معنی کی طرف فوراً متوجہ ہو وہ معنی مراد نہ ہوں۔

ہجر میں گھل گھل کے آدھا ہو گیا
لے مسیحا اب میں مُو سا ہو گیا

تاکید المدح بمایشبہ الذم: تعریف کی تاکید ایسے الفاظ سے کرنا جو ذم کے مشابہ ہو۔

انصاف یہ اب عہد میں اس کے ہے کہ فریاد
لایا نہ لبوں تک کوئی غیر از جرس و زنگ

تاکید الذم بما یشبہ المدح: ہجو کی تاکید ایسے الفاظ سے کرنا جو مدح کے مشابہ ہوں۔

تجاہلِ عارفانہ: کسی نکتہ کی بنا پر شئے معلوم کو غیر معلوم ظاہر کرنا۔

تضاد (طباق): شعر میں ایسے الفاظ کا استعمال جو معنی کے اعتبار سے ایک دوسرے کے اُلٹ ہوں۔ اس کی مندرجہ ذیل پانچ قسمیں ہیں:

۱) طباقِ ایجابی: متضاد الفاظ کے ساتھ حرفِ نفی استعمال نہ ہو۔

یاں کے سپید و سیہ میں ہم کو دخل جو ہے سو اتنا ہے
رات کو رو رو صبح کیا اور دن کو جوں توں شام کیا

۲) طباقِ سلبی: ایک ہی مصدر کے دو فعل لائے جائیں جن میں ایک مثبت ہو اور دوسرا نفی۔

یا رب وہ نہ سمجھے ہیں نہ سمجھیں گے مری بات
دے اور دل ان کو جو نہ دے مجھ کو زباں اور

۳) طباقِ اربعہ: متضاد عناصرِ اربعہ کا ذکر ایک ساتھ کیا جائے۔

۴) طباقِ تدبیج: جب شعر میں مختلف رنگوں کا ذکر ایہام یا کنایہ کے طور پر کیا جائے۔

۵) ایہامِ تضاد: اِسے ایہام تدبیج بھی کہتے ہیں۔ دو لفظ ایسے جمع کیے جائیں جن

کے ایک معنی میں باہم تضاد نہ ہو لیکن حقیقی معنی کے حوالے سے تضاد پایا جائے۔

لکھ کر زمیں پہ نام ہمارا مٹا دیا
ان کا تو کھیل خاک میں ہم کو ملا گیا

تلمیح: کسی مشہور تاریخی واقعہ، قصہ یا مسئلے کی طرف اشارہ کرنا۔

جمع، تفریق، تقسیم: شعر میں دو یا دو سے زیادہ چیزوں کو ایک جگہ ایک حکم میں جمع کرنا۔

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

تفریق: کسی شعر میں ایک قسم کی دو چیزوں کا ذکر ہو مگر دونوں میں فرق ظاہر ہو۔

ترے سرو قامت سے یک قدِ آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

تقسیم: پہلے چند چیزوں کا ذکر پھر ہر ایک مناسب امر کا ذکر۔

تیرا ہنسنا میرے رونے کے برابر ہو گیا
اُس نے مارا خلق کو اِس نے ڈبویا خلق کو

جمع وتفریق: کئی چیزوں کو ایک حکم میں جمع اور شریک اور اس کے بعد اشتراک میں فرق ظاہر کرنا۔

دل و مسجد ہیں دونوں گھر خدا کے فرق پر یہ ہے
وہ تعمیر اس کے ہاتھوں کی یہ تعمیر اپنے ہاتھوں کی

جمع وتقسیم: چند چیزوں کو ایک حکم میں جمع کریں، پھر ان کی تقسیم کر دیں۔

اسیر اے دوست تیرے عاشق و معشوق دونوں ہیں
اسے عشق آہنی زنجیر کا اس کو طلائی کا

حسنِ تعلیل: تعلیل کے معنی وجہ متعین کرنا، علت بیان کرنے کے ہیں۔ شعر میں حسن اور اثر پیدا کرنے کے لیے کوئی ایسی وجہ بیان کرنا جو حقیقی نہ ہو حسنِ تعلیل کہلاتا ہے۔

کنارہ تھام کے ہاتھوں سے رہ گیا دریا
حباب پھوٹ کے روئے جو وہ نہا کے چلے

حشو: حشو کے لفظی معنی ٹھونسنا کے ہیں۔ شعر میں ایسے الفاظ کا آجانا جو غیر ضروری ہوں حشو کہلاتا ہے۔

حشوِ قبیح: ایسے زائد الفاظ جن سے شعر میں کسی قسم کی عمدگی اور حسن پیدا ہونے کی بجائے کلام کا مرتبہ گھٹ جائے۔

حشوِ ملیح: ایسے زائد الفاظ کا استعمال ہونا جن سے شعر کے حسن و تاثر میں اضافہ ہو۔

رجوع: ایک بات کہی جائے پھر اس کے بعد لوٹ کر کسی نکتہ کی وجہ سے اس کو باطل کر دیں۔

ماہ ہے تو پر کہاں ہے ماہ کی یہ چشم و زلف
سرو ہے تو پر کہاں اس میں یہ رفتار و ادا

عکس: یہ ہے کہ ایک کلام میں ایک جزو کو مقدم کیا جائے، پھر اس کو مؤخر کیا جائے۔ یہ لفظوں میں بھی ہوتا ہے، فقروں اور مصرعوں میں بھی۔

فقروں میں تقدم و تاخر:
گلا کٹوا مزے لے لے کے پھر اے دل کہاں یہ دن
کبھی گردن ہو خنجر پر کبھی خنجر ہو گردن پر

مصرعوں میں تقدم وتاخر:

بے محبت نہیں اے ذوق شکایت کے مزے
بے شکایت نہیں اے ذوق محبت کے مزے

قول بالموجب: ایک لفظ کے معنی خلافِ مرادِ قائل لینا۔

آنکھ لگتی ہے تو کہتے ہیں کہ نیند آتی ہے
اپنی جو آنکھ لگی چین نہیں خواب نہیں

لف ونشر: لف کے معنی لپیٹنے کے ہیں اور نشر کے پھیلانے کے۔ اصطلاح میں یہ ہے کہ پہلے چند چیزیں ایک ترتیب سے بیان کردی جائیں (یہ لف ہے) اس کے بعد ان سب میں سے ہر ایک کی مناسبات اور متعلقات بلاتعین بیان کی جائیں۔ اس کی دو قسمیں ہیں:

(i) مرتب: مرتب یہ ہے کہ جس ترتیب سے لف ہو اُسی ترتیب سے نشر بھی ہو۔

آتش و آب و باد و خاک نے لی
وضعِ سوز و نم و رم و آرام

(ii) غیر مرتب: جب نشر کی ترتیب لف کی ترتیب کے موافق نہ ہو۔

ایک سب آگ ، ایک سب پانی
دیدہ و دل عذاب ہیں دونوں

مبالغہ: کسی شخص یا وصف کے بارے میں ایسا دعویٰ کرنا جو محال اور بعید از عقل و عادت ہو۔ اس کی تین اقسام ہیں:

(i) تبلیغ: جب دعویٰ عقل و عادت دونوں کے نزدیک ممکن ہو۔

پہنچے ہم آرزوئے وصل میں نزدیک بمرگ
سوجھی ہے شکلِ ملاقات بہت دور ہمیں

(ii) اغراق: جب دعویٰ عقلاً ممکن ہو عادۃً محال ہو۔

گرگ نے دورِ عدل میں اس کے
سیکھ لی راہ و رسمِ چوپانی

(iii) غلو: جب دعویٰ عقلاً بھی محال ہو اور عادۃً بھی۔

چمکے جو تیغِ قہر کسی روز جنگ میں
ٹھیرے نہ سایہ خوف کے مارے بدن کے پاس

محتمل الضدّین (توجیہ): اس صفت کو ذوجہتین کا نام بھی دیا جاتا ہے۔ اس سے مراد شعر میں ایسے الفاظ، محاورے یا فقرے استعمال کرنا ہے جن سے دو مختلف بلکہ متضاد معنوں کا احتمال پیدا ہو۔

مانوس طبع جس سے ہو یا رب حبیب کی
ہو جائے کاش شکل مری اس رقیب کی

مراعات النظیر: اس کو صفتِ تناسب اور توفیق بھی کہتے ہیں۔ ایسے دو یا زیادہ امور کو ایک جگہ جمع کرنا جو ایک دوسرے کے مناسب ہوں اور یہ مناسبت تضاد کی نہ ہو۔

برنگِ بوئے گل اس باغ کے ہم آشنا ہوتے
کہ ہمراہِ صبا ٹک سیر کرتے اور ہوا ہوتے

مزاوجہ: دو معانی شرط و جزا میں ایسے واقع ہوں کہ پہلے معنی پر جو امر مرتب ہو وہی دوسرے معنی پر مرتب ہو۔

آہ کھینچے تو آن جاتی ہے
اور نہ کھینچے تو جان جاتی ہے

مکرِ شاعرانہ: کوئی ایسی بات کہی جائے جس کا مقصد کچھ اور ہو اور ظاہر کچھ اور ہوتا ہو۔

ہے دوستی تو جانبِ دشمن نہ دیکھنا
جادو بھرا ہوا ہے تمھاری نگاہ میں

ہجوِ ملیح: کسی شخص یا چیز کی ہجو ایسے الفاظ سے کرنا جن سے بظاہر کوئی ہجو نہ معلوم ہوتی ہو بلکہ ایک قسم کی تعریف ہو۔ ہجوِ ملیح کو محتمل الضدین کی ایک قسم خیال کرنا چاہیے۔

عدالت ان دنوں ایسی بڑھائی ہے زمانے نے
کہ شمشیر و گلو پیتے ہیں اک ہی گھاٹ کا پانی

صنائع لفظی

محسناتِ لفظیہ

وہ خوبیاں جو لفظوں کو خاص رعایتوں اور ہنرمندی کے ساتھ برتنے سے وجود میں آتی ہیں۔

تجنیس: (اس کو اجناس بھی کہتے ہیں۔) ایسے دو لفظ جو صورت اور تلفظ میں مشابہ ہوں مگر معنی میں مختلف ہوں۔

تجنیسِ تام: ایسے دو لفظ جو ہر صورت ایک دوسرے کے مشابہ ہوں۔ یعنی انواع، اعداد، ترتیب، حرکات وسکنات میں ایک جیسے ہوں مگر ان کے معنی میں اختلاف ہو۔ اس کی دو صورتیں ہیں۔

(i) **تجنیسِ تام مماثل:** دونوں لفظ ایک نوع سے ہوں یعنی دونوں اسم یا دونوں فعل ہوں تو تجنیسِ تام مماثل کہلائے گی۔

آدمی کہتے ہیں جس کو ایک پتلا کل کا ہے
پھر کہاں کل اس کو گر کل ہو ذرا بگڑی ہوئی

(ii) **تجنیسِ مستوفی:** اگر دونوں لفظ دو نوع کے ہوں، مثلاً ایک اسم ہو تو دوسرا فعل ہو۔

چمن پہ کس نے الٰہی نگاہ ڈالی آج
جو کھلکھلاتی ہے گل کی ہر ایک ڈالی آج

تجنیسِ مرکب: جب تجنیس کے دو لفظوں میں ایک مرکب ہو اور دوسرا مفرد۔ اس کی دو قسمیں ہیں۔

(i) مرکب متشابہ: جب تجنیس کا ایک لفظ مرکب ہو اور ایک مفرد مگر دونوں لکھنے میں یکساں ہوں۔

قاتل نے لگایا نہ مرے زخم پہ مرہم
حسرت یہ رہی جی ہی کی جی میں گئے مَر ہم

(ii) مرکب مفروق: ایک لفظ مرکب ہو ایک مفرد لیکن لکھنے میں دونوں یکساں نہ ہوں

کہا جی نے مجھے یہ ہجر کی رات
یقیں ہے صبح تک دے گی نہ جینے

(iii) تجنیسِ مرفوع: جب ایک لفظ مفرد ہو اور دوسرا لفظ کسی اور کلمے کے جز سے مرکب ہو۔

غل تھا کہ اب مصالحتِ جسم و جاں نہیں
لو تیغِ برق دم کا قدم درمیاں نہیں

(iv) تجنیسِ خطی: جب دونوں لفظوں کی ظاہری شکل ایک سی ہو مگر نقطوں، حرکات سکنات اور انواع کے لحاظ سے لفظ بدل جائے۔ اگر فرق نقطوں کا ہو تو اُسے تجنیسِ مصحف بھی کہتے ہیں۔

تلافی ہو گئی عسرت کی عشرت سے زہے قسمت
مبدل ہو گئی آسانیوں سے میری دشواری

(v) تجنیسِ محرّف: دونوں لفظ مشابہ ہوں مگر حرکات و سکنات میں فرق ہو۔

گُلے سے لگتے ہی جتنے گِلے تھے بھول گئے
وگرنہ یاد تھیں ہم کو شکایتیں کیا کیا

تجنیسِ ناقص وزائد یا تجنیسِ مطرّف: دونوں لفظوں میں صرف ایک حرف کی کمی یا بیشی ہو جائے۔ ایسا لفظ کے شروع، درمیان یا آخر کہیں بھی ہو سکتا ہے۔

(ii) مذیّل: جب دو تجنیسی لفظوں میں سے ایک لفظ کے آخر میں حرف زیادہ ہو۔

میکدے تک محتسب کو میکشو آنے تو دو
دیکھ کر پیمانے کو پیماں شکن ہو جائے گا

(iii) مضارع: جب دونوں الفاظ کے حروف مختلف ہوں لیکن وہ دونوں مختلف حروف قریب المخرج ہوں۔

ہو گئے پرسوں کے برسوں، تم نہ آئے، کیا سبب
آپ نے اچھا کیا وعدہ وفا، اچھے تو ہو

تجنیسِ لاحق: جب دو لفظوں کے درمیان صرف ایک حرف کا اختلاف ہو اور جس حرف میں اختلاف ہو وہ بعید المخرج ہو۔

حقا کہ تھا ظفر کا وسیلہ سفر ترا
نامِ نکو قلم نے لکھا عرش پر ترا

مقلوب: یہ ہے کہ دونوں لفظ حروف کی ترتیب میں مختلف ہوں۔

اٹھ گیا پاس اب قرابت کا
رشتہ پیدا ہوا رقابت کا

مقلوبِ کل: جب لفظ کے تمام حروف علی الترتیب اُلٹ جائیں۔

سحر ایک ماش اس نے جو دکھا کے مجھ کو پھینکا
تو اشارہ میں نے تاڑا کہ ہے لفظِ شام الٹا

مقلوبِ مجنح: جب الفاظِ مقلوب شعر کے دونوں کناروں پر ہوں۔

رام ہوتا نہیں فسوں سے بھی
ہے وہ کافر تمھاری زلف کا مار

مقلوبِ مکرّر: جب دو مقلوب الفاظ پاس پاس آئیں اور ان میں فاصلہ نہ ہو۔

صدمۂ فرقت سے تھی اُس حور کی بے تاب روح
آنسوؤں کا آنکھ سے اک دم نہ ٹوٹا تار رات

صنعتِ تصحیف: اس کے لغوی معنی غلط لکھنا ہے۔ شاعر ایسے الفاظ استعمال کرے کہ اگر ان الفاظ میں نقطوں کا تغیر ہو تو مدح ہجو ہو جائے۔

تزلزل یا متزلزل: جب لفظوں میں حرفوں کے تغیر سے مدح کی جگہ مذمت ہو جائے ہے۔

ہے دُعا میری یہ تجھ سے کردگار
اس کے سر کو رکھ ہمیشہ تابدار

تابدار کو تابہ دار پڑھا جائے تو برائی ہے۔

صنعتِ عاطلہ (غیر منقوطہ مہملہ یا تعطیل): وہ کلام جس میں کوئی حرف نقطہ دار استعمال نہ کیا جائے۔

ہم طالعِ ہما مرا وہم رسا ہوا
طاؤسِ کلکِ مدح اڑا اور ہما ہوا

صنعتِ فوقانیہ (فوق النقاط): ایسے الفاظ استعمال کرنا جن میں جتنے نقطہ دار حرف ہوں وہ ایسے ہوں کہ ان میں نقطہ اوپر آئے۔

مظہرِ صدق و صفا ، قدر شناس مردم
معدنِ عدل و سخا ، مظہرِ الطاف و عطا

صنعتِ تحتانیہ (تحت النقاط): صرف وہ حروفِ منقوطہ استعمال کیے جائیں جن میں نقطہ نیچے آتا ہو۔

مارا جو اسے حیدرِ کرّارؑ کو مارا
سردار کو مارا جو علمدارؑ کو مارا

رقطاء: ایک حرف بے نقطہ ایک حرف نقطہ دار بالترتیب۔

یہ برق کی ہے مشل بہت آب و تاب سے
کیا قرب کیا بعید یہ برّش عذاب ہے

خیفا: جس میں ایک لفظ کے کل حروف منقوطہ ہوں اور ایک لفظ کے کل حروف غیر منقوطہ بالترتیب۔

شب کو جشنِ سرورِ تخت رہا
کار فیض مدار بخت رہا

ذو قافیتین جب ایک شعر میں دو یا زیادہ قافیے آئیں۔

(ذوالقافیتین): جب بر درِ دل حضرت عشق آن پکارے
جاتی رہی عقل اور ہوے اوسان کنارے

ترافق: چار مصرعے اس طرح کے ہوں کہ ان میں سے کسی کو بھی اول دوم سوم چہارم کر لیں مضمون وہی رہے۔

جامع الحروف: کوئی ایسا شعر یا فقرہ جس میں تمام حروفِ تہجی سما جائیں۔

قطع الحرف (حذف): کسی کلام میں کسی خاص حرف یا حروف کے نہ لانے کا التزام کرنا۔

قطار البعیر : لغوی معنی اونٹوں کی قطار کے ہیں۔ جب شعر کے مصرع اول کا آخری حرف وہی ہو جو دوسرے مصرع کا حرفِ اول ہو۔

ترصیع: دونوں مصرعوں کے الفاظ علی الترتیب ایک دوسرے کے ہم وزن ہوں:

وحیدِ یگانہ ریاضت میں تھے
جنیدِ زمانہ عبادت میں تھے

توشیح (موشحہ): ایسے اشعار جن کے مصرعوں کے ابتدائی حرفوں سے کوئی نام، عبارت یا شعر بن جائے۔

معترب: کسی عبارت یا شعر میں کسی خاص اعراب کا التزام کرنا۔ یعنی زیر، زبر، پیش میں سے کسی ایک کو ہر شعر میں استعمال کرنا۔

مقطع (منفصل الحروف): شعر میں وہ لفظ لانا جن کے حرف علیحدہ علیحدہ لکھے جاتے ہیں۔

اے آدم زاد واہ وا واہ

موصل (متصل الحروف): شعر میں ایسے الفاظ لانا جو ملا کر لکھے جائیں۔ اس کی یہ شکلیں ہیں۔ موصل دو حرفی، سہ حرفی، چہار حرفی وغیرہ۔

تلمیع: جب شعر کا ایک مصرع ایک زبان میں ہو اور دوسرا کسی اور زبان میں۔ بعض افراد کے نزدیک ذوالِلسانین بھی یہی ہے۔

بہارِ زندگی برباد کر دی
قیامت اے دلِ ناشاد کر دی

نظم النثر: جب کوئی شعر یا نظم اس طور پر لکھی جائے کہ اس کو نظم کے طور پر بھی پڑھ سکیں اور نثر کے طور پر بھی تو وہ شعر یا صنعت نظم النثر کہی جائے گی۔

سیاق الاعداد (سیاقۃ الاعداد): کسی شعر میں عددوں کے لانے کا التزام کیا جائے۔

ضلع جگت: ایسے الفاظ استعمال کرنا جن میں معنوی ربط نہ ہو لیکن ان کا تلفظ، املا یا تلازمہ ایسا ہو کہ معنوی ربط کا دھوکا ہو۔

شعر

اُسے چاہا میں نے کہ روک رکھوں ، میری جان بھی جائے تو جانے نہ دوں
کیے لاکھوں فریب کروڑوں فسوں ، نہ رہا ، نہ رہا ، نہ رہا ، نہ رہا

ظفرؔ

غزل

غزل کے دو لفظی مطالب زیادہ معروف ہیں: (۱) عورتوں سے یا عورتوں کے بارے میں گفتگو کرنا۔ اس جملے میں عورت سے مراد محبوب ہے۔ (۲) ہرن کی وہ دردناک آواز جو وہ شکاری کتوں میں گھِر جانے کے باعث نکالتا ہے۔

ان لفظی مطالب سے اصطلاحی مفاہیم یہ نکلتے ہیں کہ اس میں عشقیہ اور غم و آلام کے مضامین پائے جاتے ہیں۔ رفتہ رفتہ غزل لغوی مفاہیم سے تجاوز کر گئی اور اس میں ہر قسم کے مضامین بیان ہونے لگے۔

ہیئت:

غزل کے پہلے شعر کو مطلع کہا جاتا ہے۔ بشرطیکہ اس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ اور ہم ردیف ہوں۔ مطلع کے معنی ہیں طلوع ہونے کی جگہ۔ لہٰذا مطلع وہ شعر ہوا جس سے غزل کا آغاز ہوتا ہے۔ اِسی سے یہ یقین ہو جاتا ہے کہ اس غزل کی بحر، قافیہ اور ردیف کیا ہوں گے، مثلاً:

دلِ ناداں تجھے ہُوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

اِس مطلع میں ''ہُوا'' اور ''دوا'' قافیہ ہے اور ''کیا ہے'' اس کی ردیف ہے۔

اگر کسی غزل میں ردیف نہ ہو، مثلاً:

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

اگر کسی غزل میں ایک سے زیادہ ایسے اشعار ہوں جن کے دونوں مصرعوں میں قافیہ اور ردیف کا التزام کیا گیا ہو تو انھیں بالترتیب پہلا، دوسرا اور تیسرا مطلع کہیں گے۔

مطلع کے بعد کے اشعار میں قافیہ ردیف کی پابندی ہر شعر کے دوسرے مصرعے میں نبھائی جاتی ہے، مثلاً:

ہم ہیں مشتاق اور وہ بے زار
یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے؟
جان تم پر نثار کرتا ہوں
میں نہیں جانتا وفا کیا ہے؟

غزل کا ہر شعر اپنے مضمون اور خیال کے حوالے سے مکمل ہوتا ہے۔ اس کے مضمون و خیال کا کوئی تعلق دوسرے اشعار سے نہیں ہوتا۔ یوں غزل خیال، موضوع اور معنی کے لحاظ سے تنوع کی حامل ہوتی ہے۔ یہ منتشر الخیالی ہی غزل کی قوت اور پہچان ہے۔

غزل کے آخری شعر کو مقطع کہا جاتا ہے بشرطیکہ شاعر اس میں اپنا مختصر نام تخلص، استعمال کرے۔ مقطع کے لغوی معنی "قطع ہونے کی جگہ" کے ہیں۔ مقطع سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ اب شاعر نے اپنی غزل ختم کر دی، مثلاً:

میں نے مانا کہ کچھ نہیں غالبؔ
مفت ہاتھ آئے تو بُرا کیا ہے

قصیدہ

قصیدہ ''قصد'' سے نکلا ہے جس کے مفہوم میں ارادہ کرنا، رخ کرنا، برابر برابر ٹکڑے کرنا، ہڈی کا جما ہوا گودا یا مینگ وغیرہ شامل ہیں۔ مینگ یا گودے کی نسبت سے اسے پر مغز کلام تصور کیا گیا۔ برابر برابر کے ٹکڑے کرنے سے اس کے مصرعوں کی ہیئت کی طرف اشارہ سمجھا گیا اور قصد و ارادے سے یہ جانا گیا کہ رجز کے برخلاف یہ قصداً اہتمام سے کہا جاتا ہے۔

ہیئت:

قصیدے کے پہلے شعر کو مطلع کہا جاتا ہے اور اس شعر کے دونوں مصرعوں میں قافیے اور ردیف کی پابندی کی جاتی ہے۔ اِسی مطلع سے یہ طے پا جاتا ہے کہ قصیدے کی بحر، قافیہ اور ردیف کیا ہے۔ بقیہ تمام اشعار میں قافیے اور ردیف کی پابندی کا التزام ہر شعر کے دوسرے مصرعے کے لیے لازم ہوتا ہے۔

قصیدے کی دو اقسام زیادہ معروف ہیں:

۱- قصیدہ در مدح: یعنی وہ قصیدہ جس میں کسی کی مدح کی گئی ہو۔

۲- قصیدہ در ہجو: یعنی وہ قصیدہ جس میں کسی کی برائی بیان کی گئی ہو۔

اس میں خیالات و مضامین مربوط اور مسلسل ہوتے ہیں۔ اس لیے موضوع کے لحاظ سے شاعر قصیدے کا کوئی نہ کوئی عنوان تجویز کرتا ہے۔ عنوان کے باوجود یہ بھی ہوتا ہے کہ قصیدے کو ردیف کے آخری حرف کی مناسبت سے مخصوص نام دے

دیا جاتا ہے، مثلاً قصیدہ لامیہ، کافیہ، میمیہ، نونیہ وغیرہ۔

اُٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستاں سے عمل
تیغِ اردی نے کیا ملکِ خزاں مستاصل (لامیہ)

ہوا جب کفر ثابت تو ہے یہ تمغائے مسلمانی
نہ ٹوٹے شیخ سے زنارِ تسبیحِ سلیمانی (نونیہ)

اجزائے ترکیبی:

قصیدے کے اجزائے ترکیبی (ا) تشبیب (ب) گریز (ج) مدح (د) حسنِ طلب (ہ) دُعا ہیں۔

تشبیب: قصیدے کے ابتدائی یا تمہیدی حصّے کو اصطلاح میں تشبیب یا نسیب کہا جاتا ہے۔ یہ دونوں نام اس نسبت سے ہیں کہ عربی شاعر قصیدے کے شروع میں عشقیہ اشعار لکھا کرتے تھے مگر فارسی اور اردو قصیدوں میں تشبیب کے اشعار محض عشقیہ مضامین تک محدود نہ رہے۔ ہر قسم کا مضمون تشبیب میں بیان ہونے لگا۔ اس سے قصیدے کی معنوی اور موضوعی حیثیت وسیع ہوئی۔

گریز: بہانہ کرنا یعنی شاعر تشبیب سے بہانہ کر کے مدح شروع کرتا ہے۔ قصیدے کا یہ حصہ تشبیب اور مدح کے درمیان ایک منطقی رابطے کا کام دیتا ہے۔ گریز جس قدر مختصر ہوگا اتنا ہی حسین اور باتاثیر قرار پائے گا۔

مدح: قصیدے کے اس حصے میں ممدوح کی سیرت وصورت، شخصیت اور اوصاف کا بیان شان وشوکت کے ساتھ کیا جاتا ہے۔

حسنِ طلب: اس حصے میں شاعر حسنِ بیان کے ساتھ اپنا مطلب ممدوح کے سامنے پیش کرتا ہے۔

دُعا: قصیدے کے آخری حصّے میں شاعر اپنے ممدوح کو دُعا دیتا ہے۔

رباعی

رباعی عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی "چار چار" ہیں۔ اصطلاحاً اس سے مراد وہ شعری ہیئت ہے جو چار مصرعوں پر مبنی ہو اور فکر و خیال کے لحاظ سے مکمل ہو۔ اس کے چاروں مصرعوں میں خیال مربوط اور مسلسل ہوتا ہے اور آخری مصرعے میں خیال کی تکمیل ہوتی ہے۔ اس کا پہلا، دوسرا اور چوتھا مصرع ہم قافیہ اور ہم ردیف ہوتا ہے۔

رباعی کو ترانہ، دوبیتی اور چہار مصراعی بھی کہا گیا ہے۔

رباعی کے لیے ۲۴ اوزان مخصوص ہیں۔ اس کے چار مصرعے انھی چوبیس اوزان میں سے کسی بھی وزن میں ہو سکتے ہیں۔

ریختی

اردو زبان کا ایک نام ریختہ رہا ہے۔ خود اردو غزل کے لیے بھی ریختہ کا لفظ استعمال ہوتا رہا۔ اس سلسلے میں میر کے چند اشعار دلیل کے طور پر پیش کیے جاتے ہیں:

میرؔ کس کو اب دماغ گفتگو
عمر گزری ریختہ چھوٹا ، گیا

○

کیا تھا ریختہ پردہ سخن کا
وہی آخر کو ٹھیرا فن ہمارا

○

کس کس طرح سے میرؔ نے کاٹا ہے عمر کو
اب آخر آخر آن کے یہ ریختہ کہا

○

نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیت و معنی
گیا ہو میرؔ دیوانہ ، رہا سوداؔ سو مستانہ

○

ریختہ رتبے کو پہنچایا ہوا اس کا ہے
معتقد کون نہیں میرؔ کی استادی کا

O

پڑھتے پھریں گے گلیوں میں ان ریختوں کو لوگ
مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں

غالب کے اس شعر:

ریختہ کے تمھیں اُستاد نہیں ہو غالبؔ
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میرؔ بھی تھا

کو بھی اسی تناظر میں سمجھنا چاہیے۔

ریختی ریختہ کی تانیث ہے۔ اس کی ہیئت غزل کی ہوتی ہے۔ زبان عورتوں کی۔ ڈاکٹر گیان چند کے مطابق عورت کی طرف سے اظہارِ عشق کے سوا مندرجہ ذیل خصوصیات کا ہونا لازمی ہے:

۱۔ عشق کے بجائے ہوس، جنسی فعل اور جنسی بدعنوانیوں پر توجہ مرکوز رکھنا۔

۲۔ مستورات کی رسوم، توہمات اور رشتوں کا قرارِ واقعی بیان۔

۳۔ عورتوں کے مخصوص روز مرہ اور محاوروں کا بیان۔ اس بارے میں یہاں تک تقید ہے کہ ریختی میں صنفِ قصیدہ کے علاوہ فارسی عطف و اضافت کو قطعاً بار نہیں کیونکہ عورتوں کی روزانہ گفتگو میں ان کا استعمال نہیں ہوتا۔

مثنوی

مثنوی کے لغوی معنی ہیں "دو دو" یا "دو جز والی چیز"۔

ہیئت:

اس کے ہر شعر کے دونوں مصرعے ہم وزن اور ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ ہر شعر کا قافیہ پچھلے شعر کے قافیے سے مختلف ہوتا ہے۔

اس کا مزاج داستانِ عشق کا بیان ہے۔ اس بنا پر اس کی مختصر ترین تعریف یوں کی جا سکتی ہے کہ مثنوی ایک طرح کی منظوم داستان ہوتی ہے۔ وہ داستان جو عشق کے جذبے پر مبنی ہو۔

اس ہیئت میں کسی اور موضوع پر بھی نظمیں لکھی جا سکتی ہیں۔ ایسی صورت میں انھیں مثنوی قرار نہیں دیا جا سکتا۔

مسمّط

مسمّط ''تسمیط'' سے مشتق ہے جس کے لغوی معنی ''موتی پرونا'' ہے۔ شعری اصطلاح میں یہ ایک ایسی نظم ہے جو بلحاظ ہیئت مختلف بندوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ اس کے پہلے بند کے تمام مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور بقیہ بندوں کے سارے مصرعے، آخری مصرعے کے سوا، ہم قافیہ ہوں۔ تمام بندوں کے آخری مصرعے پہلے بند کے مصرعوں کے ہم قافیہ ہوں۔

مصرعوں کی تعداد کے لحاظ سے مسمّط کی آٹھ قسمیں ہیں:

مثلث، مربع، مخمس، مسدس، مسبع، مثمن، متسع، معشّر۔

مثلث: اس میں ہر بند تین مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ پہلے بند کے تینوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ بعد کے تمام بندوں کے اوّلین دو مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور تیسرا مصرع پہلے بند کے مصرعوں کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ اس کی ایک شکل یہ بھی ہوتی ہے کہ ایک ہی مصرع تیسرے مصرعے کا کام دیتا ہے۔ ایسے مصرعے کو، جو دہرایا جائے، ''ٹیپ کا مصرع'' یا ''مصرع ترجیع'' کہتے ہیں۔

مربع: اس میں ہر بند چار مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ مسمّط کی مخصوص ہیئت کے مطابق اس کی شکل وہی ہے یعنی یہ کہ پہلا بند ہم قافیہ چار مصرعوں پر مشتمل ہو اور بقیہ تمام بندوں کے اوّلین تین مصرعے کسی اور قافیے میں ہوں لیکن ہر بند کا چوتھا مصرع پہلے

بند کا ہم قافیہ ہو۔ بعض شعراء نے اس کے قوافی کے نظام میں تبدیلیاں بھی کی ہیں۔

مخمس: اس میں ہر بند پانچ مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس کے پہلے بند کے پانچوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور بقیہ تمام بندوں کے اوّلین چار مصرعے کسی اور قافیے میں ہوتے ہیں مگر ہر بند کا پانچواں مصرع پہلے بند کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ اس ہیئت کے قوافی کے نظام میں بھی بعض شعراء نے مذکورہ پابندی سے انحراف کیا ہے۔

مسدس: مسدس کی جو شکل اردو میں مروّج ہے وہ یہ ہے کہ اس کا بند چھ مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے اور اس کے پہلے چار مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں جب کہ پانچواں اور چھٹا مصرع علیحدہ قافیہ کے ساتھ ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ یہ ہیئتی نظام مسمّط کے ہیئتی نظام سے مطابقت نہیں رکھتا اس لیے اسے علمائے ادب نے مسمّط کے دائرے سے خارج کر دیا ہے۔ مسدس کی یہ ہیئتی وضع خاص اردو کی چیز ہے۔

مسبّع: اس میں ہر بند سات مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ پہلے بند کے ساتوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور بقیہ تمام بندوں کے پہلے چھ مصرعے کسی اور قافیہ میں ہوتے ہیں مگر ہر بند کا ساتواں مصرع پہلے بند کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ مسبّع کی ہیئت اردو میں کم استعمال کی گئی ہے۔

مثمّن: اس میں ہر بند آٹھ مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ پہلے بند کے آٹھوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور بقیہ تمام بندوں کے پہلے سات مصرعے کسی اور قافیے میں ہوتے ہیں مگر ہر بند کا آٹھواں مصرع پہلے بند کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔

اس کی ایک اور شکل یہ رہی ہے کہ پہلے بند کے آٹھوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور بقیہ تمام بندوں کے پہلے چھ مصرعے کسی اور قافیے میں ہوتے ہیں مگر ہر بند کا ساتواں اور آٹھواں مصرع پہلے بند کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔

متسّع: اس میں ہر بند نو مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ پہلے بند کے نو مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور بقیہ بندوں کے پہلے آٹھ مصرعے کسی اور قافیے میں ہوتے ہیں لیکن ہر بند کا نواں مصرع پہلے بند کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔

معشّر: اس میں ہر بند دس مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ پہلے بند کے دسوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں، بقیہ بندوں میں شروع کے نو مصرعے کسی اور قافیے میں ہوتے ہیں مگر ہر بند کا دسواں مصرع پہلے بند کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔

اس کی ایک اور ہیئت مستعمل رہی ہے وہ یہ کہ پہلے بند کے دسوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں بقیہ بندوں میں شروع کے آٹھ مصرعے کسی اور قافیے میں ہوتے مگر ہر بند کا نواں اور دسواں مصرع پہلے بند کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔

ترکیب بند

اس کا بند کم سے کم پانچ اور زیادہ سے زیادہ گیارہ اشعار پر مشتمل ہوتا ہے۔ ہر بند میں غزل کی ہیئت کی پابندی کی جاتی ہے اور آخر میں ایک اور شعر، جو کسی اور قافیے اور ردیف میں ہوتا ہے، لکھا جاتا ہے۔ اس شعر کے دونوں مصرعے ہم قافیہ اور ہم ردیف ہوتے ہیں۔ اس طرح ایک بند تشکیل پاتا ہے اور اسی اصول پر باقی تمام بند تخلیق کیے جاتے ہیں۔

ترجیع بند

ترجیع کے معنی ہیں "لوٹانا"۔ ترجیع بند کی تشکیلی ہیئت ترکیب بند سے محض اتنی مختلف ہے کہ ترکیب بند میں ٹیپ کا شعر (وہ شعر جس پر ایک بند مکمل ہوتا ہے) مختلف ہوتا ہے جب کہ ترجیع بند میں پہلے بند کا ٹیپ کا شعر باقی تمام بندوں میں اسی طرح دہرایا جاتا ہے کہ وہ معنوی طور پر ہر بند کا فطری جزو معلوم ہو۔

مرثیہ

مرثیہ کا لفظ ''رثی'' سے مشتق ہے جس کے معنی ''مردے پر رونا اور آہ و زاری'' کرنا ہے۔ اس کے لیے کسی ہیئت کی تخصیص نہیں۔ اردو میں شخصی مرثیے بھی لکھے گئے اور کربلا کے شہداءؓ پر بھی۔ شہدائےؓ کربلا کے حوالے سے اردو میں اس تواتر سے مرثیے لکھے گئے اور یہ مراثی مسدس کی ہیئت میں لکھے گئے۔ اس لیے یہ دونوں باتیں اس کے لیے مخصوص ہو گئیں اور اس کے مندرجہ ذیل اجزاء قرار پائے:

چہرہ، سراپا، رخصت، آمد، رزم، شہادت اور بین۔

داستان

اردو داستانوں کو فکشن کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ بطور صنف داستان بالکل جداگانہ حیثیت رکھتی ہے اور مغربی فکشن میں اس جیسی کوئی چیز نہیں؛ حتیٰ کہ الف لیلہ ولیلہ کے قصوں اور اردو داستانوں میں چند مشترکہ عناصر کے باوجود بڑا فرق پایا جاتا ہے۔ اس لیے مناسب معلوم ہوا کہ اردو اصناف کے ذیل میں داستان پر بھی کچھ لکھا جائے۔

داستان گوئی کا فن اردو میں عربی اور فارسی سے آیا۔ کم از کم ”داستان امیر حمزہ“ کے بارے میں تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کی ابتدائی شکل عربی اور فارسی میں موجود تھی۔ برِصغیر میں مطبعوں کے قیام سے پہلے داستانیں فارسی یا اردو میں سنائی جاتی تھیں۔ جب چھاپے خانے عام ہو گئے تو داستانیں بھی چھپنے لگیں۔ اس ضمن میں نامور مطبع نولکشور کے حصے میں آئی جس نے متعدد جلدوں میں ”داستان امیر حمزہ“ کو شائع کیا۔ یہ دفاتر کم و بیش چھیالیس ہزار صفحات پر پھیلے ہوئے ہیں۔ مطبوعہ داستانوں کے علاوہ سیکڑوں داستانیں ایسی ہیں جو آج تک شائع نہیں ہوئی اور مخطوطوں کی صورت میں موجود ہیں۔ بہت سی غیر مطبوعہ داستانوں کے مخطوطے ضائع ہو چکے ہیں۔

غالب لکھنوی نے اپنی تصنیف ”داستان امیر حمزہ“ (مطبوعہ ۱۸۵۵ء) میں لکھا ہے کہ داستان کے چار عناصر ہیں: رزم، بزم، طلسم اور عیاری۔ یہ بات بڑی حد تک

درست ہے۔ ان چاروں عناصر کو بیان کرنے میں اردو داستان گوؤں/نویسوں نے جس زورِ تخیل اور تنوع کا ثبوت دیا ہے وہ اس طرح کے عربی اور فارسی قصوں میں موجود نہیں۔ اس اعتبار سے اردو داستان اپنی مثال آپ ہے۔

داستانوں میں عموماً کوئی صاحب قران مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ ایک عیار اس کا ساتھی یا دوست ہوتا ہے۔ دونوں مل کر طرح طرح کی مہمات سر کرتے اور طلسمات توڑتے ہیں۔ داستان میں حقیقی دنیا اور خیالی دنیا گھلی ملی ہوتی ہے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ داستان گو/نویس اپنے تخیل اور زورِ بیان سے ایک نئی دنیا وجود میں لاتا ہے۔ ادبی صنف کے طور پر داستان کی حیثیت متعین کرنے کے لیے ابھی بہت کام ہونا باقی ہے۔

''داستان امیر حمزہ'' کے دفاتر کے علاوہ اردو میں ایک اور بڑی داستان ''بوستانِ خیال'' بھی موجود ہے۔ اسے میر تقی خیال نے اٹھارویں صدی کے وسط میں فارسی میں قلم بند کیا تھا۔ پورا فارسی متن تو کبھی نہیں چھپا۔ اردو میں مکمل اور ملخص ترجمے موجود ہیں۔

داستانیں مختصر بھی ہو سکتی ہیں جیسے ''طلسمِ ہفت کواکب'' اور ''طلسمِ گوہر بار'' اور بے حد طویل بھی جیسے نورالدین احمد کیفی کی غیر مطبوعہ داستان ''نورنگار''۔ اسے شائع کیا جائے تو شاید پچاس ہزار صفحوں میں سمائے۔ مغربی ادب میں ٹولکین (Tolkien) کے ناول کی کامیابی کے بعد فینٹسی بہت لکھی جانے لگی ہے۔ اس قماش کے سلسلہ وار ناول، جن کو Sword and Sorcery فکشن کہا جاتا ہے، طوالت اور مزاج کے لحاظ سے داستانوں سے قریب ہیں۔

داستانوں کی اہمیت کی طرف توجہ دلانے میں شمس الرحمٰن فاروقی کا کام قابلِ ذکر ہے۔ محمد حسن عسکری، کلیم الدین احمد، سہیل احمد خان، گیان چند جین اور سہیل بخاری کی تنقیدی اور تحقیقی مساعی کو بھی نظر میں رکھنا چاہیے۔